

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO**  
**CENTRO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

HIÁSCARA ALVES PEREIRA

**O CORPO NA POÉTICA DE NAZARETH PACHECO**  
**NA DÉCADA DE 1990**

VITÓRIA

2012

HIÁSCARA ALVES PEREIRA

**O CORPO NA POÉTICA DE NAZARETH PACHECO  
NA DÉCADA DE 1990**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Estudos em História e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA

2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

P436c      Pereira, Hiáscara Alves, 1977-  
            O corpo na poética de Nazareth Pacheco na década de  
            1990 / Hiáscara Alves Pereira. – 2012.  
            128 f. : il.

            Orientador: Almerinda da Silva Lopes.  
            Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do  
            Espírito Santo, Centro de Artes.

            1. Pacheco, Nazareth, 1961-. 2. Arte brasileira - Séc. XX. 3.  
            Corpo humano. I. Lopes, Almerinda da Silva, 1947- II.  
            Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.  
            Título.

CDU: 7

---

HIÁSCARA ALVES PEREIRA

## **O CORPO NA POÉTICA DE NAZARETH PACHECO NA DÉCADA DE 1990**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Estudos em História e Crítica de Arte.

Aprovada em 14 de maio de 2012.

### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Almerinda da Silva Lopes  
PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ângela Maria Grando Bezerra  
PPGA - Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leila Aparecida Domingues Machado  
PPGPSI - Universidade Federal do Espírito Santo



Ao bom Deus por mais esta vitória alcançada.

Aos familiares e amigos pela compreensão durante o período de ausência dedicado à pesquisa de mestrado.

Ao meu esposo pelo apoio incondicional.

## **AGRADECIMENTOS**

À Capes, pela possibilidade de dedicação exclusiva, através da bolsa de mestrado;

A Almerinda da Silva Lopes, por sua orientação atenta e certa;

A Ângela Maria Grando Bezerra, pelas contribuições no Exame de Qualificação;

A Leila Aparecida Domingues Machado, por aceitar compor a banca de defesa desta dissertação;

A artista Nazareth Pacheco, que, gentilmente, contribuiu para este estudo concedendo uma entrevista e o contato com suas obras, documentos e fortuna crítica;

A todos os docentes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo e colegas que, de um modo ou de outro, cooperaram e apoiaram este estudo;

A amiga Juliana de Souza Silva Almonfrey pela colaboração e pelas palavras de estímulo durante o processo de trabalho;

As irmãs Marli e Renata, pelo incentivo nos momentos difíceis.

“O corpo é o lugar onde o mundo é questionado”.

David Le Breton

## **RESUMO**

Esta dissertação tem como objeto de estudo a produção artística de Nazareth Pacheco (São Paulo - 1961). Investiga a questão do corpo em sua poética através da análise de algumas das séries que produziu principalmente na década de 1990. Utensílios médicos, receitas, frascos de medicamentos, anzóis, agulhas, lâminas de barbear, acrílico, miçangas, cristais, canutilhos, são alguns dos materiais inusitados utilizados pela paulistana para compor seu universo objetual. O corpo é o elemento temático que perpassa toda a sua produção. Pacheco tornou-se conhecida no último decênio do século XX, sobretudo, por produzir objetos que por convenção são destinados ao corpo humano agregando-lhes materiais cortantes ou perfurantes, para invalidar suas funções originais. A abordagem busca analisar as referências ao corpo na obra da artista, de modo a contribuir com novos elementos para uma maior compreensão de sua poética e ainda com os estudos recentes da história da arte brasileira. O presente estudo tem como base um corpus teórico que abrange as questões do corpo na arte contemporânea, a fortuna crítica e os depoimentos da autora dos referidos objetos de arte.

Palavras-chave: Nazareth Pacheco. Arte contemporânea. Corpo.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims at studying the artistic production of Nazareth Pacheco (Sao Paulo - 1961). It investigates the question of the body in its poetic through the analysis of some of the series which were produced by the artist mainly in the 1990s. Medical tools, recipes, medicine bottles, hooks, needles, razor blades, acrylic, beads, crystals and bugle beads are some of the unusual materials used to compose her paulistana objectual universe. The body is the thematic element that permeates her entire production. Pacheco became known in the last decade of the twentieth century, specially by producing objects- which by convention are devoted to the human body- adding cutting or perforating material to them to invalidate their original functions. This approach seeks to analyze the references to the body in the work of the artist in order to contribute to new elements to a greater understanding of her poetics, not to mention the recent studies of the history of Brazilian art. This study is based on a theoretical corpus that covers the issues of the body in contemporary art, critical fortune and the statements of the author regarding the works of art here mentioned.

Keywords: Nazareth Pacheco. Contemporary Art. Body.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Nazareth Pacheco, <i>Descanso</i> , 1984. Bronze. 12 X 12 cm. Fonte: < <a href="http://www.itaucultural.org.br">http://www.itaucultural.org.br</a> >.....	20
Figura 2 - Nazareth Pacheco, <i>O Corpo</i> , 1984. Bronze. 15 X 6 cm. Fonte: < <a href="http://www.itaucultural.org.br">http://www.itaucultural.org.br</a> >.....	21
Figura 3 - Henry Moore, <i>Reclining Figure</i> , 1951. Bronze. 106.00 x 228.60 x 73.70 cm. Fonte: < <a href="http://oseculoprodigioso /2007/02/moore-henry-escultura.html">http://oseculoprodigioso /2007/02/moore-henry-escultura.html</a> >.....	21
Figura 4 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1988. Borracha sobre ferro 40 x 40 x 35 cm. Fonte: Foto cedida pela artista. ....	25
Figura 5 - Nazareth Pacheco, <i>Instalação, Sem Título</i> , 1989. Fonte: Foto cedida pela artista.....	26
Figura 6 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1989. Borracha. 400 cm. Fonte: Foto cedida pela artista.....	27
Figura 7 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1991. Látex e chumbo, 35 x 40 x 40 cm. Fonte: Foto cedida pela artista.....	29
Figura 8 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1991. Látex e argola de latão. d/v. Fonte: < <a href="http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco">http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco</a> >.....	30
Figura 9 - Eva Hesse, <i>Sans II</i> , 1968. Resina de poliéster e fibra de vidro. 96,5 x 218,4 x 15,6 cm. Fonte: < <a href="http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/eva_hesse.htm">http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/eva_hesse.htm</a> >.....	32
Figura 10 - Eva Hesse, <i>Accession II</i> , 1967/68. Tela de aço galvanizado e borracha. 78,1 x 78,1 x 78,1 cm. Fonte: < <a href="http://old.hauserwirth.com">http://old.hauserwirth.com</a> >.....	33
Figura 11 - Eva Hesse, <i>Accession III</i> , 1967/68. Fibra de vidro e poliéster. 80 x 80 x 80 cm. Fonte: < <a href="http://www.museenkoeln/Hesse_Eva.jpg">http://www.museenkoeln/Hesse_Eva.jpg</a> >.....	33
Figura 12 - Eva Hesse, <i>Sem título (Rope Piece)</i> , 1970. Látex, corda, fios, arame. d/v. Fonte: < <a href="http://whitney.org/Collection/EvaHesse">http://whitney.org/Collection/EvaHesse</a> >.....	35

Figura 13 - Eva Hesse, <i>Sem título (Rope Piece)</i> , 1970 (detalhe). Látex, corda, fios, arame. d/v. Fonte: < <a href="http://whitney.org/Collection/EvaHesse">http://whitney.org/Collection/EvaHesse</a> >.....	36
Figura 14 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1991. Látex e chumbo. [d/v]. Fonte: < <a href="http://www.muvi.adant.com.br">http://www.muvi.adant.com.br</a> >.....	38
Figura 15 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1991. Látex. 500 cm. Fonte: Foto cedida pela artista.....	38
Figura 16 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1991. Foto, cabelo, elástico sobre chumbo. 26 x 36 cm. Fonte: MORAES, Angélica de. Registros de Coragem. <i>Jornal da Tarde</i> , São Paulo, 06 out. 1993. [s/p].....	43
Figura 17 - Nazareth Pacheco, <i>Sem-título</i> , Série Objetos Aprisionados, 1992-93. Foto, dente e molde de gesso sobre chumbo. 28,5 x 23,5 cm. Fonte: Imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.....	43
Figura 18 - Nazareth Pacheco, <i>Sem-título</i> , Série Objetos Aprisionados, 1992-93. Fotos e texto sobre chumbo. 27 x 33,5 cm. Fonte: Foto cedida pela artista.....	44
Figura 19 - Nazareth Pacheco, <i>Sem-título</i> , Série Objetos Aprisionados, 1992-93. Foto de radiografia e relatório sobre chumbo. 44 x 56 cm. Fonte: Foto cedida pela artista.....	44
Figura 20 - Joseph Cornell, <i>Sem título</i> , 1943. 35,4 x 28,4 x 9,7 cm. Fonte: < <a href="http://www.ibiblio.org/cornell.medici.jpg">http://www.ibiblio.org/cornell.medici.jpg</a> >.....	48
Figura 21 - Joseph Cornell, <i>Pharmacy</i> , 1943. 38.7 x 30.5 x 7.9 cm. Fonte: < <a href="http://www.arcadja.com/Cornell-pharma.jpg">http://www.arcadja.com/Cornell-pharma.jpg</a> >.....	48
Figura 22 - Nazareth Pacheco, <i>Sem-título</i> , Série Objetos Aprisionados, 1992-93. Fonte: CHIARELLI, Tadeu. <i>Arte Contemporânea - Nazareth Pacheco/ Gustavo Rezende</i> . São Paulo: Lemos Editorial, 2001 (Fascículo). [s/p].....	49
Figura 23 - Rudolf Schwarzkogler, <i>Aktion 6</i> , 1966. Fonte: < <a href="http://www.stevenwolffinearts.com/images/19.jpg">http://www.stevenwolffinearts.com/images/19.jpg</a> >.....	54
Figura 24 - Gina Pane, <i>Death control</i> , 1974. Fonte: < <a href="http://art448.files.wordpress.com">http://art448.files.wordpress.com</a> >.....	56
Figura 25 - Marina Abramovic, <i>Rhythm 0</i> , 1974. Fonte: < <a href="http://26.media.tumblr.com/tumblr_o3o1_400.jpg">http://26.media.tumblr.com/tumblr_o3o1_400.jpg</a> >.....	57

Figura 26 - Leonilson, <i>El Puerto</i> , 1992. Bordado sobre tecido sobre espelho. 23 x 18 cm. Fonte: < <a href="http://www2.uol.com.br/leonilson/images/a97.jpg">www2.uol.com.br/leonilson/images/a97.jpg</a> >.....	59
Figura 27 - Hannah Wilke, <i>Why Not Sneeze?</i> 1992. Gaiola, frascos de medicamentos e seringas. 7 x 9 x 6/8 polegadas. Fonte: < <a href="http://www.feldmangallery.com">http://www.feldmangallery.com</a> >.....	60
Figura 28 - Hannah Wilke, série <i>Intra- Venus</i> , 1992-9. Fotografia. 47 1/2 x 71 1/2 polegadas. Fonte: < <a href="http://www.feldmangallery.com">http://www.feldmangallery.com</a> >.....	60
Figura 29 - Andrés Serrano, Série <i>The Morgue</i> , 1992. Fotografia, silicone, acrílico, Madeira. 139.1 x 165.7 cm. Fonte: <a href="http://images.artnet.com/mages">http://images.artnet.com/mages</a> .....	62
Figura 30 - Marc Quinn, <i>Self</i> , 1991. Sangue, aço e suporte p/ refrigeração. 208 x 63 x 63 cm. Fonte: < <a href="http://www.saatchi-gallery.co.uk">http://www.saatchi-gallery.co.uk</a> >.....	62
Figura 31 - Jake e Dinos Chapman, <i>Great Deeds Against the Dead</i> , 1994. Técnica Mista. 277 x 244 x 152.5 cm. Fonte: < <a href="http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/jake_dinos_chapman.htm">http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/jake_dinos_chapman.htm</a> >.....	63
Figura 32 - Damien Hirst, <i>The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i> , 1991. Tubarão Tigre, aço, vidro e formol. 213 x 518 x 213 cm. Fonte: < <a href="http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/damien_hirst.htm">http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/damien_hirst.htm</a> >.....	63
Figura 33 - Damien Hirst, <i>My Way</i> , 1990-1991. Frascos velhos de medicamentos. Gabinete: 137 x 102 x 23 cm. Fonte: < <a href="http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/damien_hirst.htm">http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/damien_hirst.htm</a> >.....	64
Figura 34 - Nazareth Pacheco, instalação, <i>Sem Título</i> , 1994. 545 espelhos de acrílico e um de aço inox. 280 x 350 x 6cm. Fonte: < <a href="http://www.muvi.advant.com.br/artistas">http://www.muvi.advant.com.br/artistas</a> >.....	72
Figura 35 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1995. Saca mioma, saca-rolhas e borracha. [d/v]. Fonte: Foto cedida pela artista.....	73
Figura 36 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1995. DIUs, alumínio e chumbo. 5 x 27 x 27 cm. Fonte: Foto cedida pela artista.....	73
Figura 37 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1997. Cristal, miçanga e gilete. 129 x 39,5 x 8 cm. Fonte: Foto cedida pela artista.....	77



Figura 38 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1998. Cristal, miçanga e gilete. 140 x 36 x 5 cm. Fonte: Foto cedida pela artista.....	77
Figura 39 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1998. Obra exposta na XXIV Bienal Internacional de São Paulo. Fonte: Foto cedida pela artista.....	78
Figura 40 - Nazareth Pacheco, <i>Sem título</i> , 1998 (detalhe). Obra exposta na XXIV Bienal Internacional de São Paulo. Cristal, canutinho e bisturi. Dimensões não informadas. Fonte: < <a href="http://www.muvi.adant.com.br">http://www.muvi.adant.com.br</a> >.....	79
Figura 41 - Man Ray, <i>Cadeau</i> , 1972, réplica do original de 1921. Ferro e pregos. 16.5 x 10.2 x 8.9 cm. Fonte: < <a href="http://www.tate.org.uk/collection/T/T07/T07883_8.jpg">http://www.tate.org.uk/collection/T/T07/T07883_8.jpg</a> >.....	80
Figura 42 - Orlan, registro da quinta performance cirúrgica, 1991. Fotografia. 110 x 165 cm. Fonte: < <a href="http://www.prometeogallery.com/orlan">http://www.prometeogallery.com/orlan</a> >.....	85
Figura 43 - Orlan, registro da sétima performance cirúrgica, <i>Onipresence</i> , 1993. Fotografia. 110 x 165 cm. Fonte: < <a href="http://www.prometeogallery.com/orlan">http://www.prometeogallery.com/orlan</a> >.....	87
Figura 44 - Nazareth Pacheco, <i>Sem Título</i> , 1998. Acrílico, cristal e agulhas. 400 x 54 x 26 cm. Fonte: Fotografia cedida pela artista.....	92
Figura 45 - Nazareth Pacheco, <i>Sem Título</i> , 1998. Acrílico, cristal e agulhas. 400 x 54 x 26 cm. Fonte: foto cedida pela artista.....	94
Figura 46 - Nazareth Pacheco, instalação, <i>Sem título</i> , 1999. Miçanga, lâmina de barbear, acrílico e aço. 140 x 80 x 55 cm. Fonte: foto cedida pela artista.....	95
Figura 47 - Louise Bourgeois, <i>Femme Maison</i> , 1946-1947, p. Óleo sobre linho, 91,4 x 35,6 cm. Fonte: < <a href="http://www.centrepompidou.fr/education/ressources//ens-bourgeois">http://www.centrepompidou.fr/education/ressources//ens-bourgeois</a> >.....	99
Figura 48 - Louise Bourgeois, <i>Sem título</i> , 1996. Tecido, osso, borracha e aço, 300,3 x 208,2 x 195,5 cm. Fonte: < <a href="http://www.centrepompidou.fr/bourgeois/images/untitled.jpg">http://www.centrepompidou.fr/bourgeois/images/untitled.jpg</a> >.....	100
Figura 49 - Louise Bourgeois, <i>Arched Figure</i> , 1999. Tecido cor de rosa, madeira, espelho e vidro. 190,5 x 152,4 x 99 cm. Fonte: < <a href="http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9">http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9</a> >.....	101

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1. O INICIAR DA ARTISTA E SUA INSERÇÃO NO UNIVERSO EXPERIMENTAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA</b> .....	19
1.2. A MATÉRIA FALA DO CORPO.....	28
<b>2. DO CORPO À OBRA: OBJETOS APRISIONADOS</b> .....	39
<b>3. CORPO, ARTE, VIOLÊNCIA E DOR</b> .....	52
3.1. <i>ACIONISMO</i> E <i>BODY ART</i> : ALGUNS ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	52
3.2. A ARTE MÓRBIDA OU ABJETA DOS ANOS 1990.....	57
3.3. A EXPOSIÇÃO <i>ESPELHOS E SOMBRAS</i> .....	68
<b>4. O CORPO ABORDADO ATRAVÉS DE SEDUTORES OBJETOS DE TORTURA</b> .....	75
4.1. ENTRE CORTES E PERFURAÇÕES.....	75
4.2. CORPORALIDADE E TRANSCENDÊNCIA.....	90
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	102
<b>6. REFERÊNCIAS</b> .....	105
<b>APÊNDICE A: ENTREVISTA DA ARTISTA</b> .....	111
<b>APÊNDICE B: CRONOLOGIA</b> .....	121

## INTRODUÇÃO

A motivação para realizar esta pesquisa nasceu do interesse de dar continuidade aos estudos realizados durante o trabalho de conclusão do curso de graduação em Artes Plásticas, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sob a orientação da Professora Doutora Almerinda da Silva Lopes, quando a produção de Nazareth Pacheco foi parcialmente abordada. Naquele momento, detivemo-nos apenas ao tema do feminino, considerando que tínhamos uma visão bastante parcial e distanciada da produção da artista. Tal abordagem respaldou-se somente em textos de teóricos brasileiros que escreveram sobre alguns trabalhos produzidos por ela. Além disso, não tivemos, à época, um acesso direto às obras, o que nos impediu de estabelecer relações mais pertinentes entre elas.

Com a intenção de retomar aquela investigação e lançar outro olhar para a arte de Pacheco, buscou-se, agora, neste estudo, refletir sobre as referências ao corpo em diferentes momentos de sua produção, bem como considerar o contexto em que sua obra está inscrita. Visitas ao ateliê da artista para o contato direto com as obras e uma entrevista que nos foi concedida por ela, elucidaram muitos pontos até então obscuros acerca do conjunto de objetos que a mesma produziu.

O recorte investigativo privilegiou algumas obras de diferentes séries<sup>1</sup>, criadas na década de 1990, por acreditarmos que a produção desse período determina as escolhas poéticas, materiais e temáticas utilizadas pela artista. Apesar do critério de seleção recair sobre a produção desse período, nossa análise não deixou de fazer referência também aos seus trabalhos iniciais.

Nazareth Pacheco não se refere ao corpo de modo literal, mas de maneira a levantar questões, como violência, beleza, dor, sofrimento, dentre outras. O corpo é evocado em sua obra de diversas maneiras, seja como receptáculo de experiências vividas pela própria artista, seja como a relação entre ausência/presença ou ainda como um corpo aprisionado, torturado e/ou dilacerado.

---

<sup>1</sup> Identificaremos as obras mais adiante, nesta introdução.

Nos anos de 1990, diversos fatores de ordem social e cultural colocaram o corpo como objeto nuclear das pesquisas artísticas, fazendo dele um campo de experiências inesgotáveis. A partir daí se evidencia que o corpo vem passando por transformações em nossa cultura, que se refletem no modo de percebê-lo esteticamente. Historiadores, antropólogos e pesquisadores, atentos a essas mudanças têm tomado o corpo como o assunto principal de suas reflexões, basta observar o número crescente de publicações nesse sentido, para atestar esse fato.

Apesar da atualidade do tema e da produção de Pacheco exibir uma variedade de objetos, formas e materiais que trazem a tona referências ao corpo, seu trabalho ainda carece de maior investigação no âmbito acadêmico. Daí a relevância deste estudo, visto que ela já produz há mais de duas décadas e construiu uma sólida e reconhecida trajetória ao longo desse tempo, realizando exposições em instituições culturais de relevância no Brasil e no exterior. Seus objetos de arte despertaram rápido interesse no circuito das artes, integrando coleções particulares e públicas, como a do Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro); do Museu de Arte Moderna e o Instituto Itaú Cultural (São Paulo). Seu trabalho é emblemático para se pensar a relação entre corpo e arte contemporânea.

O presente estudo – uma investigação da questão do corpo na poética de Nazareth Pacheco – estrutura-se em quatro capítulos. No primeiro, abordamos o início da carreira da artista, em meados dos anos 1980, demonstrando como o seu trabalho desloca-se do campo da escultura “convencional” para a produção de peças tridimensionais construídas segundo o legado Pós-Minimalista. Tal produção compreende uma série de trabalhos/experimentos realizados com pinos de borracha preta vulcanizada, bem como um conjunto de peças confeccionadas em látex. Em *A matéria fala do corpo*, a partir de um olhar lançado sobre as mencionadas obras em látex, buscamos apontar proximidades entre o fazer de Pacheco e a arte de Eva Hesse, e, ainda, as referências metafóricas ao corpo humano em suas respectivas obras.

Na elaboração deste capítulo, vários autores foram consultados. Alguns nos deram suporte para se pensar as mudanças, rupturas e conquistas alcançadas na esfera

do tridimensional no decorrer do século XX: Rosalind Krauss, Cacilda Texeira da Costa, Michael Archer, Tadeu Chiarelli. Outros nos forneceram informações sobre a arte Pós-Minimalista de Hesse que ajudaram a aproximá-la de Nazareth Pacheco, entre eles: Elisabeth Sussman, Joanna Greenhill, Magali Le Mens.

Dentre os autores citados, destacamos a contribuição de Chiarelli. O crítico, além de ter escrito sobre a produção tridimensional dos jovens artistas brasileiros que emergem nos anos 1980-1990<sup>2</sup>, foi quem incentivou e acompanhou grande parte do trabalho de Pacheco, tendo publicado textos, entrevistas e comentários a respeito de seus objetos de arte. Por essa razão, os escritos de sua autoria trouxeram subsídios importantes para este estudo. Entretanto, buscou-se a contribuição de outros críticos e curadores que, igualmente, escreveram sobre a artista<sup>3</sup>.

No segundo capítulo, analisamos a série *Objetos Aprisionados* (1992-1993), que demonstra o encaminhamento de Pacheco para uma poética fundada na história de seu próprio corpo. Esta nova produção diferencia-se totalmente da anterior em termos formais, materiais e conceituais. É um trabalho composto de coleções de documentos, fotos e objetos relacionados com o corpo da artista. Ao refletir sobre a estranha sensação que as fotografias contidas nessa série provocam no espectador e ainda sobre o caráter mórbido que elas produzem, tomamos como referência a experiência do *punctum* descrita por Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara*<sup>4</sup>. Esse conceito diz respeito a um detalhe presente na imagem, capaz de ferir, afetar, atingir o olhar daquele que a observa. Mas também está ligado à questão da temporalidade, que o teórico chama de noema (“isto foi”) da foto, termo que traz implícito a ideia de morte.

No terceiro capítulo, partindo do pressuposto de que a atenção de Pacheco para com o próprio corpo teria relação com uma tendência que ganha força no campo das artes visuais na última década do século XX, investigamos o contexto artístico em

---

<sup>2</sup> CHIARELLI, Tadeu. *O Tridimensional na Arte Brasileira dos Anos 80 e 90: Genealogias, Superações*. In: \_\_\_\_\_. FABRIS, Annateresa; FAVARATO, Celso; MORAIS, Frederico. *Tridimensionalidade: Arte Brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac & Naify, 1999. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro05.htm>> Acesso em: 30 de jul. 2010.

<sup>3</sup> Referimo-nos aos textos de Elisabeth Leone, Maria Alice Milliet, Paulo Cunha Silva e Ivo Mesquita.

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

que sua obra se desenvolve na tentativa de confirmar essa ligação. Num primeiro momento, com o intuito de apresentar alguns antecedentes históricos, reportamo-nos aos anos 1960-1970 para discorrer sobre determinadas manifestações artísticas radicais que elegeram o corpo como suporte da arte. Em outro, demonstramos que a partir do final de 1980, a questão do corpo (re)aparece como uma das principais preocupações dos jovens artistas, em decorrência de uma série de fenômenos de ordem social e cultural, tanto no Brasil, quanto no exterior. Trata-se não propriamente do corpo físico do artista, mas de trabalhos que fazem alusão ao corpo violentado, torturado, doente, morto, fragmentado, ausente etc. Ainda nesse capítulo, tecemos algumas conexões entre o trabalho de Pacheco e o seu entorno mais imediato.

Para abordar a emergência do corpo na arte dos anos 1990, recorreremos principalmente a autores como: Edward Lucie-Smith<sup>5</sup> que oferece uma visão panorâmica do que era produzido no cenário artístico internacional; Hal Foster<sup>6</sup> que aponta alguns dos motivos que levaram os artistas contemporâneos – europeus e americanos – a se sentirem atraídos pelo corpo doente, violentado, morto, abjeto; Aracy Amaral<sup>7</sup> que discute as peculiaridades da “arte do corpo” produzida no Brasil no período enfocado; Kátia Canton<sup>8</sup> que fornece dados importantes sobre a chamada “Geração Noventa”, sobretudo o forte interesse por ela revelado sobre questão do corpo. Essa teórica enfoca temas muitas vezes ligados à autobiografia, transitoriedade da vida, violência, como também as razões que podem ter desencadeado tal fascínio.

No quarto capítulo, analisamos uma série de trabalhos produzidos entre os anos 1997 e 1999, mostrando como Nazareth Pacheco volta-se à criação de peças tridimensionais que se revelam potencialmente perigosas para o espectador. Tratam-se de objetos, convencionalmente, destinados aos usos do corpo (vestido, colar, balanço, berço, banco), mas que têm suas funções originais subvertidas

---

<sup>5</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

<sup>6</sup> FOSTER, Hal. O retorno do real. Tradução de Cláudia Valladão de Mattos. In: *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. vol. 1, n. 8, Jul. 2005.

<sup>7</sup> AMARAL, Aracy. *Espelhos e Sombras: Mirrors and Shadows*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. Catálogo de exposição.

<sup>8</sup> CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

devido à introdução de instrumentos cortantes e/ou perfurantes em suas estruturas. Nessas obras, a artista procura causar sensações ambíguas no observador para ativar uma resposta psicológica e/ou emocional da parte dele. Por meio de tal produção, trabalha temas que estão interligados entre si, como dor, violência, medo, culto ao corpo perfeito, banalização das cirurgias estéticas. Ainda no mesmo capítulo foram estabelecidos diálogos entre o trabalho de Pacheco e o de outras artistas tendo como critério de aproximação certa afinidade temática. São elas: Orlan e Louise Bourgeois<sup>9</sup>.

Para efetuarmos reflexões acerca do corpo ideal – questão presente na obra da artista – nos respaldamos em teóricos como Lúcia Santaella e David Le Breton. Em *Corpo e Comunicação: Sintomas da cultura*, a primeira autora discorre sobre diferentes assuntos referentes à problemática do corpo na cultura contemporânea. O nosso interesse pautou-se nos dados por ela fornecidos sobre a crescente obsessão pela modificação das formas corporais no ocidente. No livro *Adeus ao corpo*, Le Breton nos oferece o suporte necessário para pensar no desprezo que o indivíduo revela pelo próprio corpo, entendido com um rascunho imperfeito à espera da correção pela medicina estética. O antropólogo tece críticas à indústria do *design* corporal e aos imperativos de beleza e de juventude que regem nossas sociedades, debate crítico também proposto pela artista por meio de sua obra.

As formulações de Georges Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha*<sup>10</sup> também compõem o nosso embasamento teórico. Nesse ensaio, ele traz uma discussão acerca da experiência visual e oferece elementos para se pensar a capacidade dos objetos de Nazareth Pacheco nos inquietarem. O teórico francês parte dos volumes da Arte Minimalista para explicar os modos de operação da imagem. Através de suas análises, aponta que até o mais simples objeto de arte, sempre nos dará algo mais a ver e que não se esgotaria no que é visto.

Para Didi-Huberman as imagens de arte se apresentam aos nossos olhos como um movimento que oculta e se mostra, oscilando entre uma ausência e uma presença. Esse autor alega que quando olhamos as coisas além de sua superfície visível a

<sup>9</sup> As artistas acima citadas foram mencionadas pela própria Nazareth Pacheco durante entrevista que nos foi concedida.

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

imagem se abre como um lugar para inquietar nossa visão. Nesse sentido, seus pressupostos filosóficos nos oferecem mecanismos para entrever algo mais nos trabalhos de Nazareth Pacheco, pois, embora o corpo seja a razão de ser dos objetos da artista, ele não aparece fisicamente, cabendo ao espectador dar presença ao ausente.

Nesta pesquisa, além do diálogo que estabelecemos com teóricos contemporâneos brasileiros e estrangeiros foram de fundamental importância para a reflexão que estabelecemos com a obra da artista, artigos publicados na imprensa de autoria de diferentes críticos, que, além de oferecerem importantes subsídios para a compreensão da arte da década de 1990, contribuíram para a contextualização do seu trabalho. Esses textos também confirmam a emergência do corpo como uma das principais preocupações dos jovens artistas, naquele momento, em razão, principalmente, da evolução de novas doenças como a Aids.



## 1. O INICIAR DA ARTISTA E SUA INSERÇÃO NO UNIVERSO EXPERIMENTAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Nazareth Pacheco (São Paulo/SP, 1961) revelou interesse pelas artes ainda criança, por influência da avó que gostava de ensinar artesanato aos netos, e, principalmente, da mãe, que, desde cedo, a incentivava a praticar atividades artísticas para superar o problema nas mãos causado por uma malformação congênita<sup>11</sup>. Estas experiências levaram-na, anos mais tarde, a se matricular na turma de artes plásticas da Universidade Presbiteriana Mackenzie (1981-1983), onde, logo, teve um encontro com a escultura.

Recém-formada, recorreu aos procedimentos tradicionais (modelação, fundição etc.) que fizeram parte de seu aprendizado para criar os bronzes apresentados em sua primeira exposição individual, no Espaço Cultural Júlio Bogorcin, em São Paulo, em 1985<sup>12</sup>. Na mostra, foram expostas cerca de treze esculturas de pequenas proporções cujas formas curvilíneas faziam alusão ao corpo. Na construção dessas obras, Pacheco privilegiou o uso de espaços vazados, côncavos e convexos, como também a simplificação formal e a estilização da figura humana, que parece situada na fronteira entre a abstração e a figuração.

Nessa produção, o modo como Nazareth Pacheco explorou a oposição cheio x vazio ao esculpir suas obras metálicas parece encontrar ressonância no universo escultórico de Henry Moore no qual os espaços ocos, cavados, perfurados recebem a mesma importância que o volume na criação tridimensional. Esse artista britânico, em sua época, inovou ao perfurar a forma do corpo feminino continuamente até transformá-la em algo menos reconhecível. Um dos temas mais recorrentes na arte de Moore é o da *Figura Reclinada* que criou inspirado no exemplar de escultura tolteca, com o qual teve contato no Museu do Louvre, em Paris.

---

<sup>11</sup> Nazareth Pacheco nasceu com uma anomalia congênita rara cujo diagnóstico mais provável é o da Síndrome da Banda Amniótica, referente a uma condição em que os tecidos fetais são encarcerados por membranas amnióticas, resultando em malformações, amputações, deformidades estéticas ou até defeitos incompatíveis com a vida.

<sup>12</sup> A artista não considera esses trabalhos como sendo profissionais, pois ela não estava inserida ainda no circuito artístico nacional.

Poderíamos arriscar dizer que a obra intitulada *Descanso* (1984) [fig. 1], de Nazareth Pacheco, apresenta algumas similaridades com as versões mais abstratas da *Figura Reclinada* de Moore [fig.3]. Ambas têm a estrutura indefinida vagamente antropomórfica e, além disso, suas formas curvas dispostas horizontalmente em contanto com a base se erguem em determinado ponto para mostrar sua vitalidade. Nesses trabalhos, é a percepção do vazio que torna a forma mais dinâmica. Apesar dos poucos traços em comum, a obra em bronze da artista paulistana difere da monumentalidade, da influência primitiva e da natureza rústica observada na escultura de Moore.

Em outro trabalho de Pacheco [fig. 2], a referência ao corpo aparece logo no título. Entretanto, as formas arredondadas que nascem da base quadrada desdobrando-se no espaço, não representam a silhueta humana, apenas sugerem-na. A figura humana é quase irreconhecível. Há apenas aquilo que parece ser o torso, as nádegas e as coxas. No lugar da cabeça, o vazio, um buraco. Na ausência do rosto e de outras marcações anatômicas, permanece a impossibilidade de visualizar claramente esse corpo, de identificá-lo. Diante desta incerteza, somente nos resta (como espectadores), uma escolha possível: se deixar capturar pelo vazio encarcerado na obra para imaginar aquilo que não vemos.



Figura 1- Nazareth Pacheco, *Descanso*, 1984.  
Bronze. 12 X 12 cm.



Figura 2 - Nazareth Pacheco, *O Corpo*, 1984.  
Bronze. 15 X 6 cm.



Figura 3 - Henry Moore, *Reclining Figure*, 1951.  
Bronze. 106.00 x 228.60 x 73.70 cm.

Como pode ser constatado, nesse início de carreira a produção de Nazareth Pacheco situava-se dentro do limite considerado estreito da escultura convencional, entendida e caracterizada pelo desbaste da matéria ou pela modelagem de um volume. Isso se explica porque, naquele momento, a artista era apenas uma iniciante à procura de seu próprio rumo, buscando desdobrar os conceitos emitidos pelos seus professores. Tanto que, pouco tempo depois, seu encaminhamento artístico muda radicalmente de direção. Ao deslocar-se da timidez acadêmica para o universo experimental promulgado pelas práticas artísticas contemporâneas, Pacheco descobriu as múltiplas possibilidades da produção tridimensional.

A primeira mudança aconteceu durante um estágio como monitora da XVIII Bienal Internacional de São Paulo (1985), ocasião em que a artista frequentou um curso preparatório sobre Arte Contemporânea, ministrado por Tadeu Chiarelli, crítico de arte que acompanharia parte de sua produção. O conhecimento adquirido no curso e na montagem dessa Bienal levou-a a perceber uma infinidade de novos caminhos a seguir, chegando a declarar que “não estava interessada em fazer objetos de decoração e sim em estar questionando, trabalhando com outros materiais e com outras questões”<sup>13</sup>.

No entanto, esse interesse da artista somente se acentuou, em 1988, depois que passou pelo ateliê de escultura da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de Paris (França), onde teria dado início a sua pesquisa experimental. Nessa instituição, desenvolveu estudos com estruturas lineares feitas com rolhas de vinho e arame, sob a orientação de Claude Viseaux, um especialista em intervenções. A partir dessa experiência, ocorreu uma virada em sua carreira artística. Se antes, Nazareth Pacheco produzia “escultura”, no sentido canônico do termo, agora, posiciona-se como herdeira do rompimento realizado na esfera do tridimensional por seus antecessores (artistas), para ampliar as possibilidades expressivas de sua arte.

No texto *A escultura no campo ampliado*, Rosalind Krauss aponta para transformações importantes que ocorreram no âmbito das práticas artísticas tridimensionais, de modo que o termo “escultura” teria se tornado muito restrito para

---

<sup>13</sup> Esse depoimento da artista encontra-se em: *O MUNDO da Arte: Objetos Sedutores de Nazareth Pacheco*. Direção: Sandra Regina Cacetari, Realização STV Rede Sesc Senac de Televisão. DVD.

abarcá-las. Isso porque essa categoria, estando sujeita a um conjunto de regras, não se encontrava aberta a modificações extensas. Para Krauss, o primeiro indício de um rompimento pode ser visto no final do século XIX, com Rodin, pois o escultor, ao imprimir um elevado grau de subjetividade a obras como *Balzac* (1891), provocou gradualmente o desvanecimento da lógica do monumento, dando à escultura certo grau de autonomia<sup>14</sup>.

Com o passar dos anos, muitas outras rupturas aconteceram no campo da tridimensionalidade. As modificações dos materiais e dos procedimentos foram tantas que a antiga designação “escultura” se tornara imprópria por não mais abranger uma infinidade de experiências que, apesar da ligação com o espaço tridimensional, manifestavam direções diversas. Por essa razão, o termo “objeto” passou a ser uma das nomenclaturas empregadas pelos artistas contemporâneos para distinguir suas produções daquela pertencente à escultura tradicional.

Quanto à origem do objeto na arte, remonta às primeiras construções cubistas de Pablo Picasso; aos experimentos de Kurt Schwitters; aos *readymades*<sup>15</sup> de Marcel Duchamp; aos *objetos trouvés* – objetos encontrados ao acaso – surrealistas, e à produção de muitos outros artistas, que, a partir da década de 1960, abriram o caminho inesgotável ao campo da experiência. No Brasil, a questão do objeto eclode exatamente nessa época, com criações que rompem com a bidimensionalidade e migram para o espaço tridimensional, buscando conciliar arte e vida. Nesse segmento, são consideradas progenitoras as realizações de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Desde então, a construção de objetos e o uso de objetos prontos em composições se expandiram de tal forma que, atualmente, são considerados uma categoria artística<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. In: *Revista Gávea*, Pontifícia Universidade Católica: Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 87-93, 1984.

<sup>15</sup> O termo *Readymade* foi “criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias)”. Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=5370](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370)>. Acesso em: 20 jun. 2010.

<sup>16</sup> COSTA, Cacilda Teixeira. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004, p. 55-58.

Ao mapear a produção tridimensional de alguns artistas (cariocas e paulistas) surgidos nos anos 1980-1990, Tadeu Chiarelli constatou a forte influência de tendências internacionais – Dada, Surrealismo, Arte Povera e Antiforma (Pós-Minimalismo) – na arte brasileira desde a década de 1970<sup>17</sup>. Essa influência se reflete na consciência crítica desses artistas que procuravam desarticular a noção de arte como linguagem, abrindo espaço à inserção de novos suportes e de materiais provindos dos mais diferentes contextos, como também à apropriação de objetos que não tinham ligação alguma com o universo da arte tradicional.

É dentro desse ambiente heterogêneo da arte contemporânea – extremamente rico de possibilidades – que iria emergir a produção objetual de Nazareth Pacheco, caracterizada, *a priori*, pela somatória de materiais diversos numa mesma obra ou pela junção de objetos prontos, iguais e/ou diferentes, na construção de novos objetos ou instalações.

Como dito anteriormente, após retornar da França, Pacheco teria demonstrado interesse de trabalhar com materiais pouco convencionais. Sendo assim, no final da década de 1980, realizou várias experiências com pinos pretos pontiagudos de borracha vulcanizada (sucata de uma fábrica de peças automotivas que ganhou do amigo Humberto Campana), associando-os a placas de mármore, madeira, metal e ainda a chapas ou filetes da mesma borracha. A conjugação destes elementos deu origem a uma série de objetos produzidos entre 1988-1989.

O conjunto em questão incluía desde volumes de vocabulário visual geométrico até peças filiformes de aspecto mais orgânico [fig.4 e 5]. O que chama a atenção nestes trabalhos é o contraste obtido pela mistura de materiais antagônicos, que provoca um “jogo tencionado entre as massas diversificadas, tanto em relação à forma, quanto à cor ou à textura”, efeito este, perceptível nas oposições: fosco x brilho, quente x frio, preto x branco, áspero x macio, pontudo x liso<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> CHIARELLI, op. cit., nota 2.

<sup>18</sup> BARROS, Stella Teixeira de. *Os objetos de Nazareth Pacheco*. 1989. Muvi – Museu Virtual. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/1990.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1990.htm)>. Acesso em: 02 de ago. 2010.



Figura 4 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1988.  
Borracha sobre ferro. 40 x 40 x 35 cm.

Observando esses trabalhos, diria-se, num primeiro momento, que a artista recorreu à escola Minimalista para criá-los, em função do caráter serial das peças e do emprego repetitivo dos pinos que lembram a ordem, a limpeza e a meticulosidade *Minimal*. No entanto, uma análise mais atenta nos revela certos conceitos que os colocam como herdeiros da tradição Pós-Minimalista<sup>19</sup>, muito presente em São Paulo, naquele período. No texto *Objetos dependentes*, publicado em março de 1990, Tadeu Chiarelli pontua algumas particularidades do trabalho da artista que permitem associá-lo ao *Post-Minimalism*:

[...] Os objetos de Nazareth podem ser caracterizados como construções aditivas de materiais diversos, sem nenhum aparato que os separe (literal ou metaforicamente) do espaço onde se inserem. Seus objetos não possuem base, pedestal e nem são produzidos com materiais nobres. E são essas, na verdade, as características dos trabalhos da artista que podem

<sup>19</sup> O Pós-Minimalismo foi um termo criado pelo crítico Robert Pincus-Witten para designar uma vertente da arte que descende do minimalismo, e ao mesmo tempo, se opõe a sua rigidez formal. Esse tipo de arte também ficou conhecida como Arte Processo ou Antiforma, porquanto em sua forma final deixa explícito os materiais e os estágios de manipulação exigidos para executar a obra. ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.63. De acordo com a Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural, o Pós-minimalismo surgiu nos Estados Unidos em meados da década de 1960, e teve como seus principais representantes, Richard Serra (1939) e Eva Hesse (1936-1970). Os artistas agrupados sob essa denominação “se detêm no processo de feitura das obras, na pesquisa com a cor e nas substâncias e materiais utilizados [...]”. Para saber mais sobre o assunto, vide site da instituição. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3829](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3829)>. Acesso em: 29 de jul. 2010.



colocá-los ao lado dos trabalhos de seus colegas: características do objeto tridimensional de extração pós-minimalista. Mas as semelhanças acabam aqui<sup>20</sup>.

Ainda que os objetos da artista demonstrassem a absorção de princípios retirados do Pós-Minimalismo, tal como a incorporação de diversas matérias em uma mesma obra, uma peculiaridade específica os distinguia da produção dos seus congêneres. O seu caráter mutável os tornava singulares nesse contexto da arte contemporânea brasileira, já que um mesmo conjunto permitia exposições completamente diferentes. No caso das peças filiformes, sua estrutura maleável adquiria múltiplas possibilidades de configurações espaciais, uma vez que podiam ser agrupadas, separadas, enroladas, esticadas ou amontoadas, interagindo com o ambiente onde se encontravam instaladas ou com o observador<sup>21</sup>.

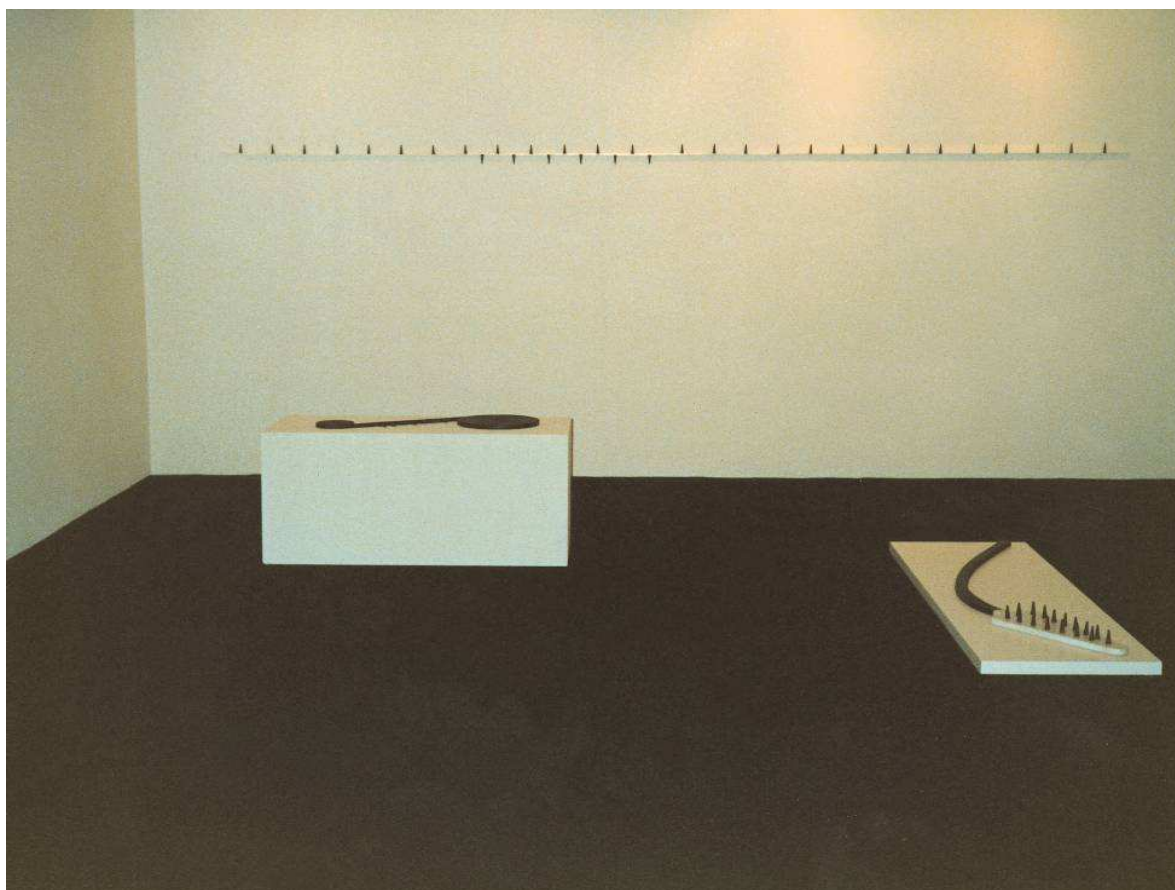


Figura 5 - Nazareth Pacheco, Instalação *Sem Título* - Itaugaleria, São Paulo, 1989.

<sup>20</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Objetos dependentes*. Texto publicado originariamente no folder produzido para a individual da artista no Centro Cultural de São Paulo, 1990. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/1990.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1990.htm)>. Acesso em: 02 de ago. 2010.

<sup>21</sup> Ibid., online.



É importante também destacar que esses objetos foram considerados os primeiros trabalhos profissionais da artista, responsáveis por seu efetivo ingresso no circuito brasileiro de artes plásticas, sendo selecionada para expô-los em diversas Galerias de arte mantidas pelo Itaú (Ribeirão Preto/SP, Belo Horizonte/MG, Brasília/DF, Goiânia/GO e Vitória/ES), como também no Centro Cultural de São Paulo e na Galeria Macunaíma, no Rio de Janeiro.

No tocante à atitude de Nazareth Pacheco em relação ao próprio trabalho, percebe-se um modo de operar irônico. Isso em virtude da utilização dos pinos, que dão um poderoso impacto visual às obras e lhes atribui um notório componente sádico por lembrarem instrumentos de tortura corporal, como chicotes e palmatórias [fig. 5 e 6], objetos de agressão usados para infligir dor e sofrimento físico. Essa semelhança não parece ser meramente casual. Mas, a qual tipo de tortura Nazareth Pacheco estaria se referindo? A resposta a essa pergunta somente se explicitará anos depois, em outros trabalhos.

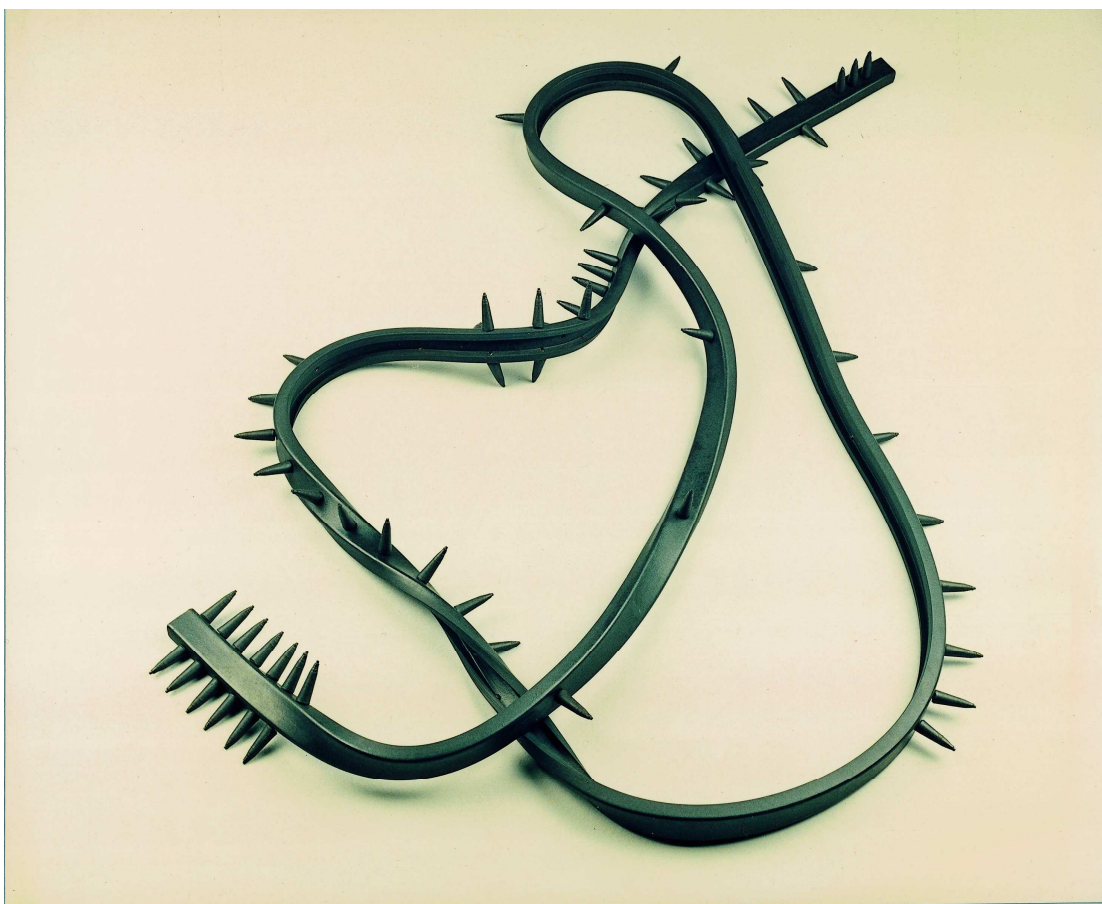


Figura 6 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1989.  
Borracha. 400 cm.

Apesar desse aspecto hostil, nada convidativo, os pinos, que dão a impressão de serem de metal, são, na verdade, confeccionados em borracha e, sendo assim, não apresentam perigo algum de ferir ou machucar a pele ao menor toque. Ao inserir essas formas pontiagudas em seus objetos, a artista transformou-os em algo, ao mesmo tempo, familiar e ameaçador. Tal confronto entre a materialidade e a forma que já se mostra evidente na arte de Pacheco, anuncia o rumo que tomará a sua futura produção. Todavia, a ameaça agora implícita nesses volumes desaparece na sua próxima série de trabalhos (concebidos em látex), retornando anos depois, de modo ainda mais perverso. Porém, esse é um assunto que será abordado e ganhará visibilidade em outro capítulo. No momento, apenas podemos dizer que nesses objetos já é possível vislumbrar o surgimento de algumas características fundamentais, que se tornarão evidentes, sobretudo, nas obras produzidas a partir da segunda metade do último decênio do século XX.

### 1.1. A MATÉRIA FALA DO CORPO

No início da década de 1990, Nazareth Pacheco começou a explorar um novo material, o látex. Nessa nova produção, interessava-lhe investigar as qualidades físicas dessa matéria natural com a mínima intervenção possível, a fim de manter suas peculiaridades específicas: efêmero e mutável. Em uma Usina de São Paulo, localizada no bairro do Ipiranga, a artista passou a acompanhar todo o método de beneficiamento do látex, desde o seu estado líquido e/ou coagulado até o momento em que passa por uma prensa, na qual é convertido em mantas rugosas de borracha. Nessas condições, o material adquiria um enorme potencial plástico, do qual Nazareth Pacheco soube tirar proveito.

As formas surgem da manipulação quase despreziosa do material, num processo que parece ser intuitivo. Cortar, dobrar, enrolar, romper, torcer e amarrar são ações precisas que Pacheco exerce sobre o material para testá-lo, de modo que as etapas do trabalho se dão de diferentes maneiras. Num primeiro momento, camadas e mais

camadas de mantas de látex bruto eram empilhadas; em seguida, enroladas e aprisionadas com uma longa brida de chumbo [fig. 7]. Em outro, tiras imensas de látex eram trançadas, moldadas e emendadas com argolas de latão [fig. 15]. Ou então, retorcidas e arrematadas com nós precisos [fig.8].

Esse processo era repetido incansavelmente. Às vezes a artista utilizava apenas o látex; outras vezes o mesclava com filetes de metal. Por meio desse gesto artesanal, a matéria inanimada aos poucos adquiria conotações e configurações múltiplas. Todavia, interessava para Nazareth Pacheco experimentar as potências da matéria, sem a demasiada preocupação com o seu valor visual e formal.



Figura 7 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1991.  
Látex e chumbo, 35 x 40 x 40 cm.

Essa prática artística, cujo processo se define pelo relacionamento direto e intenso com o material natural ou semi industrializado, tem suas raízes em Eva Hesse (1936-1970), artista nascida na Alemanha e naturalizada americana. Em um depoimento que nos foi concedido, Nazareth Pacheco confirmou que Hesse foi sua maior referência na elaboração dessas peças:

No final dos anos 80, [...] falava-se de artistas que naquele exato momento eu não conhecia, como a Eva Hesse. Mas, logo em seguida eu viajei para New York e um amigo me apresentou um livro dela, depois que eu já tinha confeccionado meus primeiros objetos de borracha preta vulcanizada. [...]. Depois que eu participei do Centro Cultural da FUNARTE, muito foi falado sobre a referência em cima da obra da Eva Hesse, que muitos conheciam e outros não [...].

Na fase do látex, eu fui conhecer as obras da Eva Hesse, então, eu sinto que existe um diálogo entre o meu trabalho e o dela<sup>22</sup>.

O relato da artista brasileira revela a importância do legado de Hesse, não somente para o desenvolvimento de seu próprio trabalho, mas também para muitos dos seus congêneres que, no final dos anos 1980, estavam experimentando novos materiais na produção tridimensional. Tal fato se justifica pela presença de desdobramentos da arte Pós-Minimalista na cena brasileira desse período (conforme destacado anteriormente), que fez surgir um grande número de criações artísticas pautadas na lógica do manuseio da matéria, procurando libertá-la da formalidade e interpretá-la segundo a sua própria natureza.



Figura 8 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1991.  
Látex e argola de latão. [d/v].

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida à autora. São Paulo, 8 jun. 2009.

Dentro dessa vertente Pós-Minimalista da arte contemporânea, Hesse é considerada pela crítica como pioneira, ao lado de Richard Serra (1939). As obras criadas pela artista alemã foram inovadoras na época em que surgiram (meados de 1960), destacando-se em relação à visualidade artística predominante nos Estados Unidos – Minimalismo / Pop – e ainda na maneira como influenciou gerações de artistas nas décadas posteriores, inclusive alguns brasileiros.

Percebe-se claramente a absorção sensível de certos conceitos da arte de Hesse nas formas criadas por Pacheco, entre 1990 e 1991. Porém, antes de pontuá-los ou procurar estabelecer qualquer diálogo entre o trabalho de ambas, faz-se necessária uma breve recapitulação dos traços mais marcantes da obra dessa artista alemã.

A prática tridimensional de Eva Hesse iniciou-se, em meados de 1964, numa época em que o cenário artístico de New York era dominado, principalmente, pelos homens na *Minimal Art* e na *Pop Art*. As obras que produziu, entre 1966 e 1970, eram investidas com um sentido artesanal e visualmente irregulares, de modo que desafiavam a lógica industrial e a regularidade geométrica, como também a rigidez formal que prevalecia nos volumes Minimalistas.

A artista foi uma das primeiras mulheres a se destacar no panorama da arte norte-americana. O alavancar de sua carreira ocorreu quando, a curadora e crítica de prestígio, Lucy Lippard incluiu o seu nome na exposição *Eccentric Abstraction* apresentada na *Fischbach Gallery* (New York, 1966). Essa mostra estabeleceu o padrão do que viria a ser considerado Pós-Minimalismo, ao exibir trabalhos que revelavam os “vestígios de uma desarticulação formal onde se podia subentender a importância do processo no aparato da obra de arte”<sup>23</sup>.

A arte experimental de Hesse manifestava sua sensibilidade aos materiais pouco convencionais, tais como corda, látex, fibra de vidro, barbante, arame e tubos de borracha, que exigiam diferentes processos, que a artista repetia obsessivamente, alguns deles remetendo ao universo feminino (fiação, bandagem, costura, tecelagem etc.). Para compor *Sans II* (1968) [fig. 9], ela confeccionou vários módulos usando

<sup>23</sup> SANTOS, David. *Contra o formalismo: Robert Morris*. Revista Arqa – Arquitectura e Arte contemporâneas, Edição 86/87. Lisboa, 2008. Disponível em: <<http://www.revarqa.com/content/1/11/contra-formalismo/>>. Acesso em: 16 de nov. 2010.



um mesmo molde. A combinação da fibra de vidro com a resina de poliéster resultou numa superfície delicada, translúcida, marcada por texturas e imperfeições. As bordas encrespadas das caixas ordenadas em série e o alinhavo das costuras que as une chamam a atenção para os defeitos da geometria. Por meio desse efeito de mal acabado, Hesse parecia brincar com as formas seriadas e rígidas do Minimalismo.



Figura 9 - Eva Hesse, *Sans II*, 1968.  
Resina de poliéster e fibra de vidro. 96,5 x 218,4 x 15,6 cm.

Apesar de fazer uso da serialidade como um dos seus principais dispositivos formais e suas obras muitas vezes sugerirem a geometria. Diferentemente do Minimalismo, Hesse procurava não produzir sequências idênticas de objetos, mas sim várias versões de uma mesma obra, alterando os materiais e/ou a escala<sup>24</sup>. A obra *Accession*, por exemplo, teve cinco versões no total, que foram numeradas de I a V para diferenciá-las entre si. Cada variante consistia em uma espécie de caixa aberta que deixava à mostra seu interior. No caso de *Accession II* (1967/68), a caixa feita de tela de aço galvanizado foi toda revestida por dentro com inúmeros tubos finos de borracha introduzidos um a um manualmente através da tela metálica, formando uma textura felpuda [fig. 10]<sup>25</sup>. Já *Accession III* (1967/68) teve sua armação construída com fibra de vidro leitoso branco, na qual foram inseridos vinte e oito mil furos perpassados por milhares de fios de poliéster na sua parte interna [fig.11]<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> SUSSMAN, Elisabeth. *Eva Hesse*. Londres: Tate Modern, 13 nov. 2002 a 9 març. 2003. Catálogo de exposição.

<sup>25</sup> Ibid., p. 5.

<sup>26</sup> Ibid., p.12.



Figura 10 - Eva Hesse, *Accession II*, 1967/68.  
Tela de aço galvanizado e borracha. 78,1 x 78,1 x 78,1 cm.



Figura 11 - Eva Hesse, *Accession III*, 1967/68.  
Fibra de vidro e poliéster. 80 x 80 x 80 cm.

Embora *Accession II e III* pareçam trabalhos abstratos ou se assemelhem externamente a cubos minimalistas, alguns críticos de arte os associam à genitália feminina, em função de sua estrutura oca e da massa de fios de poliéster ou tubos de borracha que os recobrem internamente, dando-lhes uma característica natural, que remete aos pelos pubianos. Essa exploração de formas rígidas articuladas e elementos orgânicos que evocam o corpo é considerada uma das marcas de Hesse.

Lucy Lippard está entre aqueles críticos que observaram a presença de conotações sexuais ou antropomórficas nas formas tridimensionais produzidas por Hesse. De acordo com Joanna Greenhill<sup>27</sup>, foi o livro de Lippard intitulado *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, lançado em 1976, que ajudou a projetar internacionalmente os trabalhos deixados pela artista após sua morte prematura, em 1970. Isso porque a autora do livro em questão era uma defensora árdua da Arte Feminista<sup>28</sup>, que estava em plena ascensão naqueles anos. Por conseguinte, a produção artística de Hesse passou a influenciar muitas mulheres que se iniciavam no universo da arte nesse período e iria servir de modelo para gerações posteriores de artistas (incluindo os homens) interessadas nas qualidades intrínsecas dos materiais.

É o caso de Nazareth Pacheco que encontrou em Eva Hesse licença poética para explorar o látex, bem como todo o processo exigido para manipulá-lo. Para Hesse, esse material era especial porque, além de produzir diferentes efeitos (rígido ou flexível, translúcido ou opaco, duro ou mole), podia ser usado sobre uma variedade de superfícies (gaze, arame, corda etc.). Foi durante os últimos três anos de sua vida, período em que lutou contra um tumor em seu cérebro, que Hesse trabalhou com o látex. Ao optar por utilizar esta matéria-prima, a artista tem a consciência de que suas obras se deteriorariam com o passar do tempo, funcionando assim como uma metáfora de seu próprio corpo fragilizado pela doença. Tal afirmação baseia-se

---

<sup>27</sup> GREENHILL, Joanna. Everything in Eva Hesse's Work was Different. In: POLLOCK, Griselda; CORBY, Vanessa. *Encountering Eva Hesse*. Munich/Berlin/London/New York: Prestel, 2006. p. 230. (Tradução nossa).

<sup>28</sup> De acordo com Michael Archer, no início dos anos 1970, muitas mulheres artistas começaram a questionar a dominação masculina do mundo da arte que militava contra a aceitação de seu trabalho. Em meados da década, o modo como o feminismo pensava a arte se tornava cada vez mais claro, à medida que colocava em foco a questão da identidade e temáticas sociais ligadas à condição da mulher. Essa tendência ficou conhecida entre os críticos como Arte Feminista. Maiores informações vide: ARCHER, 2001, p. 117-135 passim.



na célebre frase que ela pronunciara quando questionada acerca da durabilidade dos seus trabalhos produzidos em látex: “[...] a vida não dura, a arte não dura, isso não importa”<sup>29</sup>.

Essa questão pode ser observada em *Sem título*, de 1970, apelidado de *Rope Piece*, um dos derradeiros trabalhos da artista [fig.12 e 13]. Para criá-lo, Hesse atou de maneira irregular cordas de tamanhos diferentes, depois as encharcou no látex e pendurou para secar em ganchos suspensos no teto do seu estúdio. Aliás, esse recurso da suspensão foi muito utilizado por Hesse em obras anteriores. A conexão desordenada das cordas, os nós e o ritmo colocado em movimento pela artista nessa obra denotam uma sensibilidade visceral que, para Magali Le Mens, demonstram em imagem o funcionamento neuronal do cérebro e a progressão da doença da artista<sup>30</sup>. A ação do tempo sobre o trabalho pode ser visto como uma premonição da degradação e decadência do corpo acometido por uma enfermidade fatal.



Figura 12 - Eva Hesse, "*Untitled (Rope Piece)*", 1970.  
Látex, corda, fios, arame. [d/v].

<sup>29</sup> SUSSMAN, op. cit., nota 24. Online. (Tradução nossa). "At this point I feel a little guilty when people want to buy [latex works]. I think they know but I want to write them a letter and say it is not going to last ... life doesn't last, art doesn't last, it doesn't matter".

<sup>30</sup> LE MENS, Magali. *L'œuvre comme sécrétion corporelle: les noeuds d'Eva Hesse, perspectives historiques*. Actes du colloque international Projections : des organes hors du corps. Paris, 2006. p.46. (Tradução nossa).



Figura 13 - Eva Hesse, "*Untitled (Rope Piece)*", 1970 (detalhe).

No que diz respeito aos procedimentos artísticos adotados por Nazareth Pacheco, percebemos o legado de Hesse na maneira laboriosa como lida com os materiais, no gesto repetitivo, minucioso e no prazer pelo processo manual. Esse fazer artesanal que demanda muita paciência está expresso no modo pelo qual Pacheco se dedicou a sua produção em látex. Se Eva Hesse corta, amarra, enrola, dobra, torce, tece a matéria, há em Pacheco, de modo similar, uma vontade criativa por testar as possibilidades do material. São tiras e mais tiras de látex que a artista retorce, ata com um nó, trança, pendura no teto [fig. 14 e 15]. Ou, então, mantas rugosas do mesmo elemento, que são amassadas e comprimidas até formarem vários blocos. Embora esteja evidente o diálogo entre o processo experimental de ambas as artistas, acreditamos que o interesse da brasileira por um material tão efêmero como o látex, se dê por outras razões. De certa forma, estaria relacionado a questões de temporalidade, transitoriedade e efemeridade do corpo.

É interessante observar que as peças de Nazareth Pacheco confeccionadas em látex também manifestam algo de corpóreo. Ainda que não apresentem o antropomorfismo das formas escultóricas de Hesse, o corpo se faz perceptível nas peculiaridades do próprio material orgânico. Não por acaso, Pacheco denominou essa fase de sua produção de *Peles*. Acreditamos que seja pelo fato de esse

material estabelecer uma estreita semelhança com a pele humana: muda de cor, transpira, tem cheiro, perde a elasticidade com o passar dos anos, adquire rugas e perece. Por seu caráter passageiro, esses trabalhos somente conservam sua forma enquanto imagens fotográficas, do mesmo modo que o corpo é eternizado no retrato.

A impermanência do látex, metaforicamente, sinaliza a fragilidade do corpo. A vida e a morte parecem estar codificadas em sua materialidade, uma vez que as obras criadas a partir dele não suportam os efeitos corrosivos do tempo. Assim ocorre com o nosso corpo, pois, desde que nascemos a vida aponta continuamente para o fim e “nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos”<sup>31</sup>. O látex parece anunciar em sua própria materialidade o fim. Nesse sentido, a artista, ao se apropriar dele para criar formas tridimensionais, parece tecer um comentário sobre a fragilidade da vida e a degradação física do corpo.

Quanto ao aspecto formal dos trabalhos em látex produzidos pela brasileira [fig. 14 e 15], alguns deles são muito próximos das cordas de Eva Hesse. A corda como elemento que serve para amarrar, amordaçar e enforcar, pode ser considerada um instrumento de tortura corporal. Tal semelhança das formas produzidas por Pacheco com objetos de tortura, que já era visível em sua produção anterior (objetos filiformes parecidos com chicotes e palmatórias), se tornará cada vez mais recorrente no desenvolvimento posterior de seu trabalho. Retorcidas de modo convulsivo e dependuradas no teto, as cordas de Nazareth Pacheco parecem prontas para aprisionar sua vítima – o espectador, que, atraído pelo caráter familiar delas, não se dá conta do perigo.

É possível destacar uma importante diferença entre Pacheco e Hesse. A primeira confere às cordas de látex um movimento que parece meticulosamente calculado, organizado e limpo. Enquanto, a segunda imprime em suas formas lineares exatamente o oposto, a ideia de “caos”, devido o emaranhado confuso, desordenado das cordas observado em *Rope Piece* e em trabalhos anteriores, como *Metronomic Irregularity I* (1966) e *Right After* (1969).

---

<sup>31</sup> BATAILLE, Georges, *O erotismo*. Lisboa: Moraes editores, 1968. p. 18.

Após as explicações precedentes, percebe-se que o trabalho das duas artistas alude indiretamente ao corpo e, no caso específico do látex, à fragilidade da vida. Elementos evocando a morte estiveram muito presentes no cenário artístico nacional e internacional, no início da década de 1990, o que talvez possa ser atribuído ao aparecimento de doenças incuráveis, como a Aids. Esta questão será retomada mais à frente no tópico dedicado à arte mórbida.



Figura 14 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1991.  
Látex e chumbo. [d/v].



Figura 15 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1991.  
Látex. 500 cm.

## 2. DO CORPO À OBRA: OBJETOS APRISIONADOS

No ano de 1992, após produzir uma série de objetos de ressonância Pós-Minimalista, Nazareth Pacheco iniciou um intenso exercício de investigação particular, com o intuito de dar tratamento plástico a experiências dolorosas que vivera no passado. Essa nova produção parece distanciar-se tanto formalmente quanto conceitualmente das primeiras criações da artista. Se, antes, seus trabalhos somente aludiam ao corpóreo, agora, essa referência estará ligada de modo direto à história de seu próprio corpo.

Como já foi mencionado, Nazareth Pacheco nasceu com uma malformação congênita<sup>32</sup> e, em decorrência desse problema, teve que passar por várias intervenções cirúrgicas e estéticas durante os primeiros dezoito anos de sua vida para alcançar sua atual aparência e conformidade física. Dos procedimentos médicos, a artista e seus familiares colecionaram: fotos, pinos metálicos, bulas, laudos, receitas, medicamentos, moldes, cabelos, máscara de rosto, arcada dentária, radiografias, dentre outros documentos que testemunham a tortura a que seu corpo foi submetido diversas vezes para ter deficiências físicas sanadas e enquadrar-se dentro dos padrões convencionais de “normalidade”. O processo de reflexão que a levou a buscar uma solução formal para as reminiscências da dor gravadas em sua memória foi lento e suave, como uma lenta “viagem” que ia fazendo dentro de si:

Naquele momento eu estava refletindo sobre o meu corpo e enquanto pensava nisso encontrei o molde de minha arcada, o pino usado no meu pé, os registros do transplante de córnea... [sic] Tinha a impressão de estar descrevendo um processo interior, que era só meu. Ao mesmo tempo era legal. Nada do que fazia ficava pesado, deprimente. Aconteceu justamente o oposto<sup>33</sup>.

Talvez, esse momento de introspecção representasse uma maneira de Nazareth Pacheco extravasar o grito de dor reprimido por tantos anos, visto que somente a arte consegue dar forma ao indizível. Assim, longe de ser fruto de um instante de

<sup>32</sup> Pelo fato de ter nascido com uma anomalia congênita, Nazareth Pacheco precisou passar por uma série de cirurgias da infância até a vida adulta, para: a correção do lábio leporino, o transplante de córneas, a colocação e a retirada de pinos metálicos que orientariam o crescimento adequado dos ossos dos pés e das mãos.

<sup>33</sup> PACHECO, Nazareth *apud* FERNANDES, José Carlos. Colares Colados à pele de Nazareth Pacheco. *Gazeta do Povo*. São Paulo, 25 de jun. 2000, p. 3.

inspiração, reflexão e organização, os trabalhos demandaram tempo. Primeiramente, a artista reuniu o arsenal de guardados que possuía. Depois, o dividiu em pequenos grupos que foram organizados, cuidadosamente, dentro de caixas de madeira com fundo de chumbo e tampo de vidro, o que por si só já assume um significado instigante.

De aspecto fúnebre, as caixas fechadas, escuras, sombrias de Nazareth Pacheco, de certo modo, nos remetem à última morada do ser, o caixão, o sarcófago onde, nesse caso, ao invés de restos mortais, jazem os fragmentos da memória de um corpo que outrora fora manipulado, aprisionado, torturado e reconfigurado por muitos procedimentos médicos. Já o chumbo usado para forrar as caixas, por ser um metal empregado pela medicina como blindagem em exames radiológicos, parece fazer alusão a uma radiografia corporal, ao lado oculto do corpo tornado visível, traduzido pela tampa de vidro transparente. Entretanto, essa tampa apenas separa e reforça a distinção entre o espaço da obra e o espaço do mundo comum ocupado pelo espectador.

Ao lembrar o momento da construção desses trabalhos, Pacheco comenta que, a princípio, não pretendeu transformar tal documentação numa exposição, mas somente lidar com coisas que ainda não havia exorcizado em relação ao seu próprio corpo. No entanto, tudo acabou sendo exposto por decisão de alguns críticos – Maria Alice Milliet, Ivo Mesquita, Stella Teixeira de Barros –, que visitaram o seu ateliê, na época, e a incentivaram a levar ao público essa produção intimista e confessional<sup>34</sup>.

A série, num total de quinze caixas, recebeu posteriormente o nome de *Objetos Aprisionados* e ganhou mostra individual intitulada “O corpo como destino” no Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo), realizada entre 30 de setembro e 30 de Outubro de 1993. A montagem dos trabalhos visou à clareza, e uma visibilidade sem excessos.

Na ocasião, o espaço expositivo foi dividido pela curadora Maria Alice Milliet em duas partes. À direita, ficavam as obras que remetiam aos tratamentos médicos

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida à autora. São Paulo, 8 jun. 2009.



visando à recuperação física da artista. À esquerda, as referentes aos procedimentos estéticos, como eliminação da acne, limpeza de pele e depilação com cera, que não deixam de ser uma espécie de tortura.

Apesar de optar por essa divisão espacial, no texto de apresentação da mostra Milliet deixava claro que a separação entre o terapêutico e o estético parecia paradoxal ou não se justificava, porquanto na narrativa da construção corporal essa distinção se diluía, devido à impossibilidade de determinar as fronteiras de um ou de outro no que tange à submissão do corpo aos padrões adotados pela coletividade<sup>35</sup>.

A exposição teve grande repercussão na mídia. Vários periódicos da época documentaram e referiram-se a Nazareth Pacheco como a artista que leva as marcas de seu próprio corpo para dentro de uma galeria, apontando-a como uma das mais conceituadas artistas de sua geração. A respeito disso, um artigo de autoria da crítica Angélica de Moraes – publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em setembro de 1993 – destacava a coragem de Pacheco de transmutar sua vida em arte:

A história dessas cirurgias reparadoras e plásticas, [...] ficaria longos anos escondida nas gavetas mais fundas, na forma de receitas e atestados médicos, radiografias e fotos de antes e depois das operações. Tudo isso continuaria encerrado entre as quatro paredes de uma história pessoal se Nazareth não fosse alguém que mergulha fundo em seu ofício.

A criação artística se alimenta em parte de vivências pessoais. A capacidade de aceitar-se faz parte integrante do processo de exprimir-se. Nazareth teve a coragem de não escamotear de si mesma a repercussão de suas vivências físicas e emocionais em torno do corpo em transformação<sup>36</sup>.

A partir do momento que Nazareth Pacheco resolveu expor seus objetos pessoais em uma galeria de arte, sua vida íntima voluntariamente tornou-se pública. Tal como observou Moraes, a artista, ao exibir de maneira corajosa sua intimidade, acabou assumindo compartilhar a sua história com o espectador, pois, como um diário aberto o interior desses trabalhos retratavam sua vida, sem retoques.

<sup>35</sup> MILLIET, Maria Alice. *O corpo como destino*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1993. Catálogo de exposição. s/p.

<sup>36</sup> MORAES, Angélica de. Nazareth mostra a via crucis do corpo no Gabinete de Arte. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, São Paulo, 30 de Setembro de 1993. p. D2.

No conteúdo das caixas que compõem a série dos *Objetos Aprisionados*, um elemento marcante é a presença do corpo da artista por meio de vestígios do mesmo ou de imagens fotográficas. *Sem título* (1992-93) [fig. 16] ilustra muito bem essa questão. Trata-se do retrato de Nazareth Pacheco de costas exibindo sua longa cabeleira e de um feixe do seu próprio cabelo cortado. Ambos estão colados, lado a lado, no fundo da caixa sobre a referida placa de chumbo.

Essa mesma noção reaparece em outro trabalho [fig.17], porém, dessa vez, o referente real é o próprio dente da artista. Este é acompanhado do molde em gesso de sua arcada dentária mostrando dentes imperfeitos, e do recorte fotográfico de seu sorriso, de dentição perfeita, após inúmeras intervenções cirúrgicas. Se levarmos em consideração que os fragmentos corporais citados (capilar e dental) detêm todas as características genéticas do indivíduo (o seu DNA), pode-se dizer que o corpo de Pacheco se faz verdadeiramente presente nesses trabalhos, por meio de fragmentos que contêm implícitos a totalidade do seu ser.

Registros fotográficos preenchem o espaço interno de mais três caixas da série. Em uma delas, vemos duas imagens antigas de Nazareth Pacheco, ainda bebê, realizadas antes e depois da cirurgia de reparação do lábio leporino, entre as quais há um modesto texto descritivo sobre tal anomalia. Enquanto em uma das imagens a criança dorme profundamente, na outra ela sorri, após obter um novo contorno labial construído pelo bisturi [fig. 18]. A visão da anomalia e dos olhos cerrados da pequena Pacheco dormindo é angustiante, pois acaba por evocar a ideia de morte, que, por si só, assume um caráter mórbido, agônico ou trágico. Já o seu rosto alegre remodelado após a cirurgia, de modo contrário, transmite um sentimento de ternura. Tais imagens parecem tecer um comentário visual sobre vida e mortalidade.

Retornando ao conteúdo das caixas, a segunda delas traz a cópia fotográfica de uma radiografia das mãos da artista ainda criança, acompanhada do laudo médico descrevendo sua deformidade óssea [fig.19]. A terceira, por sua vez, apresenta, além da documentação médica, um pequeno retrato de Pacheco usando um curativo em um dos olhos depois de receber um transplante de córnea [fig.22, imagem localizada no canto à direita].





Figura 16 - Nazareth Pacheco, *Sem-título*, Série Objetos Aprisionados, 1992-93.  
Foto, cabelo, elástico e chumbo. 26 x 36 cm.

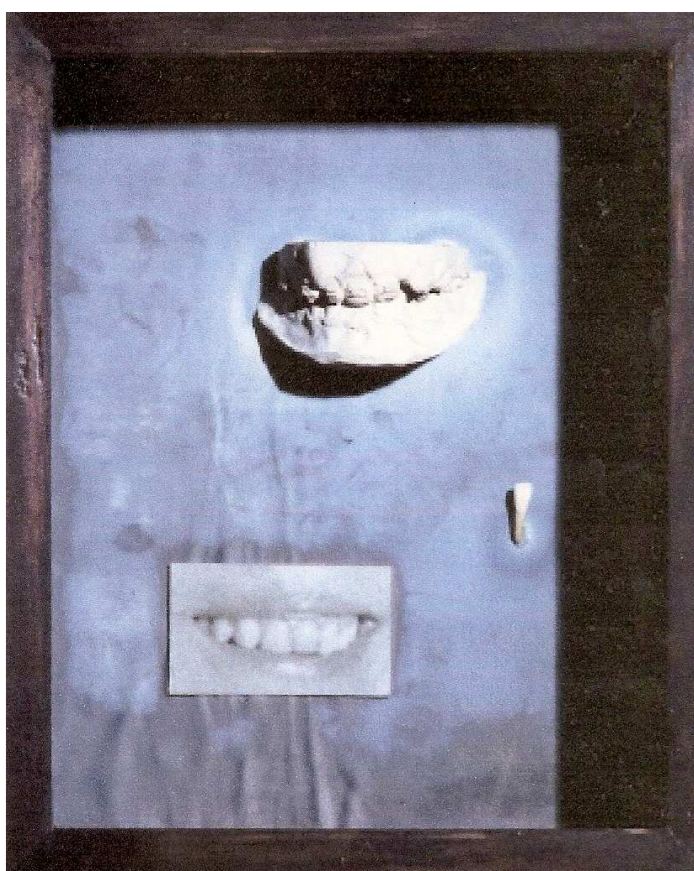


Figura 17 - Nazareth Pacheco, *Sem-título*, Série Objetos Aprisionados, 1992-93.  
Foto, dente e molde de gesso sobre chumbo. 28,5 x 23,5 cm.



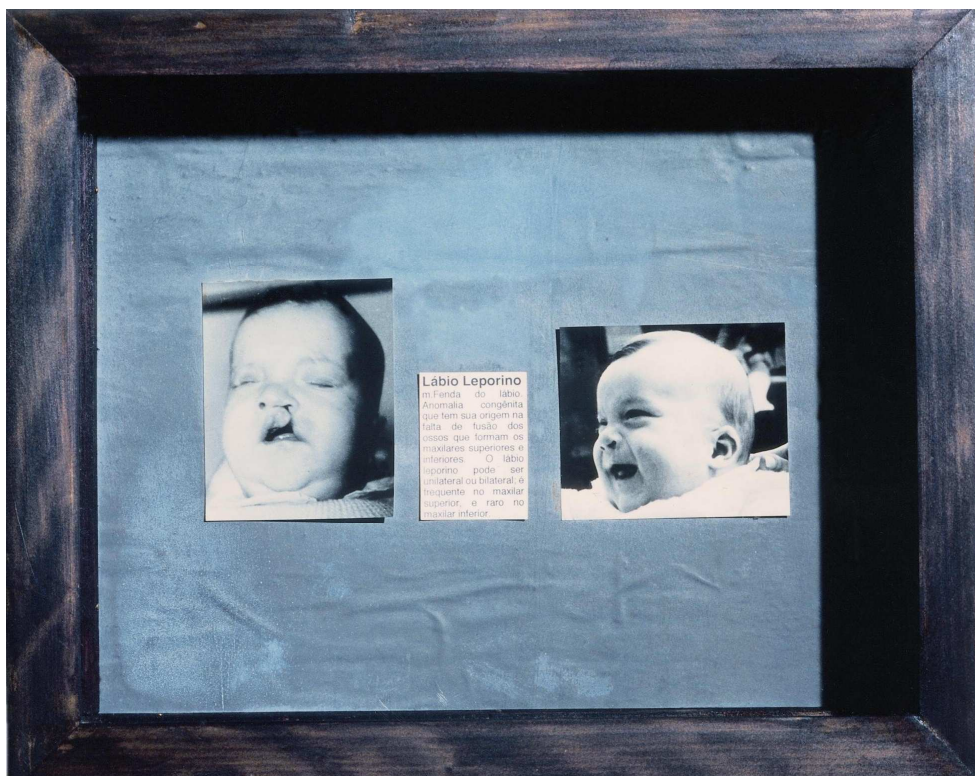


Figura 18 - Nazareth Pacheco, *Sem-título*, Série *Objetos Aprisionados*, 1992-93.  
Fotos e texto sobre chumbo. 27 x 33,5 cm.

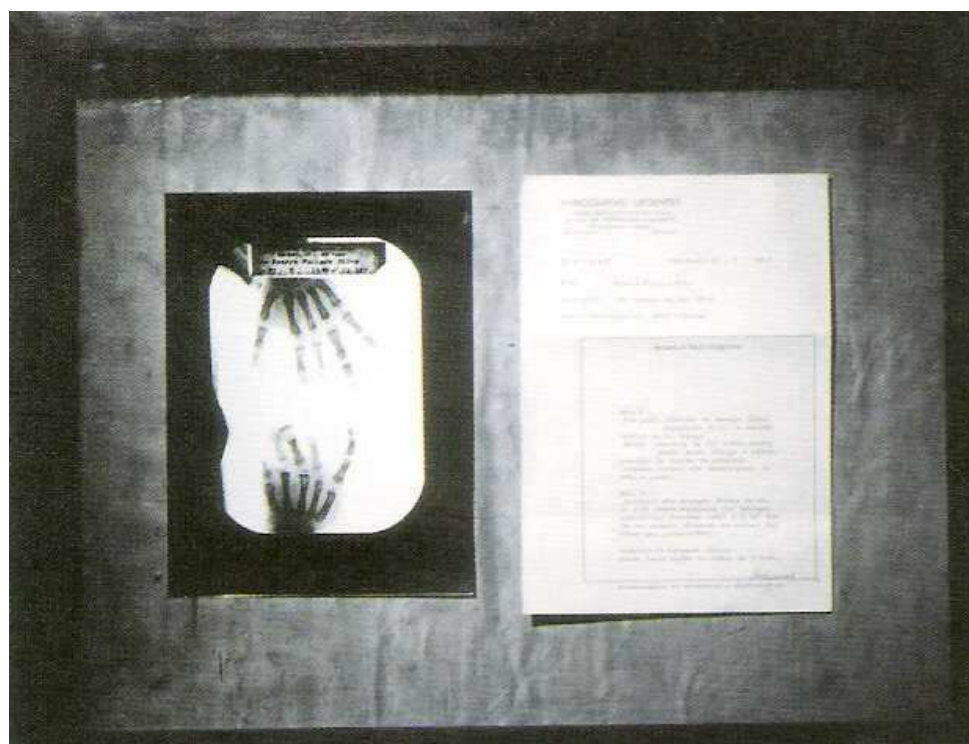


Figura 19 - Nazareth Pacheco, *Sem-título*, Série *Objetos Aprisionados*, 1992-93.  
Foto de radiografia e relatório sobre chumbo. 44 x 56 cm.

Há algo de perturbador nessas imagens que parece saltar da cena como uma flecha em direção ao nosso olhar. Talvez esse efeito seja provocado por aquilo que Roland Barthes, denominou de *punctum* palavra latina que tem várias conotações, dentre elas: picada, pequeno buraco e pequena mancha. O *punctum* de uma foto seria um detalhe capaz de atrair, pungir e ferir o olhar do espectador<sup>37</sup>. O autor de *A Câmara Clara* chegou a esse conceito, ao procurar compreender a razão de algumas fotografias provocarem nele “pequenos júbilos”, como se atingissem ou focassem “um centro silenciado” enterrado em seu interior; ao passo que outras, lhes eram indiferentes<sup>38</sup>.

Essa experiência descrita por Barthes pode ser aplicada às imagens de Nazareth Pacheco, uma vez que é praticamente impossível o espectador ficar indiferente ao observá-las. Diante de suas fotografias, aprisionadas em caixas envidraçadas, só há duas escolhas possíveis: deixar-se capturar pelo *punctum* da imagem e deixá-lo penetrar silenciosamente em uma zona vaga de nós mesmos ou tentar escapar da estranha sensação que o trabalho provoca.

Apesar de a artista estar falando de si, da memória de seu corpo, a obra de arte evoca questões que são universais, que dizem respeito a todos. Sendo assim, o espectador pode ser levado a estabelecer, ou não, relações entre a obra e elementos provenientes de seu próprio repertório individual. As caixas de Nazareth Pacheco seladas como mausoléus, parecem atuar sobre camadas profundas da psique. A impotência diante da dor, a necessidade frequente de exames e intervenções médicas, o uso de medicamentos, a recorrência ao processo cirúrgico como única opção de cura e o sofrimento físico, nos tocam de alguma maneira, visto que todos nós somos vulneráveis a passar por, pelo menos, algumas situações similares ou podemos nos imaginar em circunstâncias semelhantes. Assim, mesmo que os *Objetos Aprisionados* sejam uma referência direta à história da artista, as redes de associações podem variar de acordo com a percepção de cada interlocutor.

---

<sup>37</sup> BARTHES, 1984, p. 66.

<sup>38</sup> Ibid., p. 31-32.

Voltando a Barthes, no ensaio citado sobre a fotografia, o autor também abordou outra espécie de *punctum*, não ligado propriamente à maneira como a imagem fisga o olhar, mas à questão da temporalidade. Nesse sentido, para o escritor, toda fotografia seria mórbida, porquanto comportaria um “esmagamento do tempo”, apontando para algo que já foi e não é mais assim, trazendo consigo a afirmação de nossa morte futura.<sup>39</sup>

Nos *Objetos Aprisionados*, esse caráter mórbido não se revela apenas por meio dos registros fotográficos, mas sim através do conteúdo variado das caixas – bulas, receitas, frascos de medicamentos, seringas, máscaras de gesso –, que apontam continuamente para a fragilidade do corpo, além do desejo humano de impedir a doença e a morte em benefício da vida.

Em matéria escrita para a Revista *Poliéster*, sobre a mostra autobiográfica de Nazareth Pacheco, o crítico Ivo Mesquita levantou questões análogas ao mencionar que as caixas construídas pela artista, de certo modo, “falam ao medo recalcado em todos nós das transformações físicas, da mortalidade, do sofrimento, do tempo, do desejo intelectual de conhecer intimamente a dor agonizante à qual a carne é suscetível.”<sup>40</sup>

Dentro dessa perspectiva, pode-se afirmar que as caixas de Pacheco levam a refletir sobre nós mesmos e nosso lugar no mundo. Essa característica, segundo Chiarelli, é típica da produção artística contemporânea, ao avaliar os trabalhos tridimensionais na arte brasileira, produzidos nas duas últimas décadas do século XX, o crítico escreveu:

[...] o que essas obras contemporâneas “comunicam” em primeiro lugar é a própria presença delas mesmas, uma presença constituída de materiais e formas articuladas, à procura de um significado final que apenas o espectador - e cada um particularmente - pode dar, a partir de sua própria experiência de estar frente à obra, ou mesmo dentro dela (caso das instalações).

[...] essas obras, de qualquer modo, resgatam, para nós espectadores, uma dimensão de tempo perdida no contexto de nossas vidas contemporâneas.

<sup>39</sup> BARTHES, 1984. p.141-142.

<sup>40</sup> MESQUITA, Ivo. *O corpo em construção*. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/nazareth\\_pacheco.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm)> Acesso em: 10 jun. 2010. Texto publicado originariamente in: *Poliéster*, vol. 3, n. 9, verão, 1994, p. 46-49.

Elas são como "hiatos temporais", ou cápsulas de sentido sempre em devir, que nos fazem parar para nos tornarmos mais conscientes de nós mesmos: de onde estamos e o que somos<sup>41</sup>.

Do ponto de vista plástico, talvez se possa dizer que os *Objetos Aprisionados*, de Nazareth Pacheco, aproximam-se, em alguns aspectos, da arte do americano Joseph Cornell (1903-1972). Ele era um colecionador insaciável, costumava visitar antiquários, comprar livros usados e juntar imagens ou objetos aparentemente desconexos (garrafas, fotografias, bolas de madeira, recorte de pássaros tropicais, dados, brinquedos, frascos de vidro, cartas, mapas etc.) em um único trabalho. Um ponto em comum entre os dois artistas seria o uso das caixas de madeira como suporte para composições, por vezes forradas com outros materiais e fechadas com tampos de vidro.

Formalmente, tanto as caixas de Cornell quanto as de Pacheco apresentam em seu interior elementos mínimos, pouquíssimo variáveis, que, no geral, resumem-se em alguns objetos reunidos segundo uma dada intenção particular aos respectivos criadores, arrumados meticulosamente, potencializando diferentes sentidos e conceitos.

Embora as peças de ambos evoquem tempos e memórias do passado, observa-se que a obra de Pacheco traz uma dimensão do real, do eu, quase não verificável na arte do norte-americano, que se mostra, por sua vez, carregada de fantasia nostálgica e de uma intensidade poética característica da subjetividade Surrealista.

Entre 1930 e 1950, Cornell criou diversos relicários em miniatura dedicados a figuras míticas e históricas [fig.20], como também converteu várias caixas de madeira em obras que sugerem relação com museus ou farmácias. Em *Pharmacy* (1943), por

---

<sup>41</sup> CHIARELLI, Tadeu. *O Tridimensional na Arte Brasileira dos Anos 80 e 90: Genealogias, Superações*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro05.htm>> Acesso em: 30 de jul. 2010.



exemplo, ele apresenta pequenos frascos cheios de elementos de origem animal, vegetal e mineral (folhas secas, fibras, sementes, enxofre, borboletas, conchas, areia, enxofre e fios de cobre) relacionados à medicina antiga ou ainda contendo líquidos coloridos, amostras de madeira e outros objetos que remetem a um universo imaginário repleto de fórmulas mágicas [fig.21]. De modo oposto, a farmacopéia de Nazareth Pacheco confronta o espectador com a fragilidade da vida e a visão da miséria humana: seringas, bulas, frascos, tubos e embalagens de medicamentos usados no próprio corpo da artista [fig. 22] ou que visto de uma forma geral, se relacionam com o corpo e a manutenção da vida<sup>42</sup>.

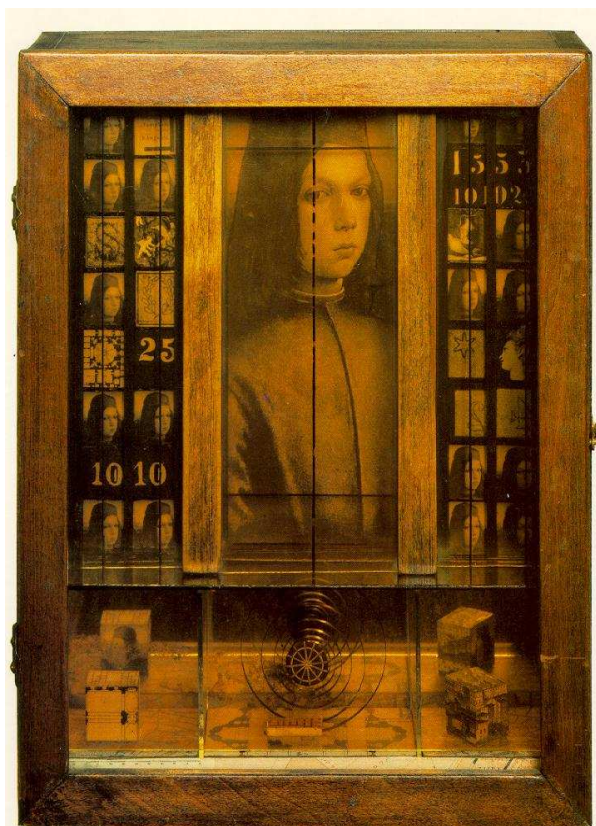


Figura 20 - Joseph Cornell, *Sem título*, 1943.  
35,4 x 28,4 x 9,7 cm.



Figura 21 - Joseph Cornell, *Pharmacy*, 1943.  
38.7 x 30.5 x 7.9 cm.

<sup>42</sup> Os *Objetos Aprisionados* de Nazareth Pacheco lembram ainda alguns trabalhos de Joseph Beuys, que mantém uma relação com a regeneração e a cura do artista depois que seu avião se estatelou numa região gelada da Criméia. Após o acidente além de recorrer ao feltro e à gordura, também produziu composições recorrendo a materiais cirúrgicos ou usados em procedimentos médicos, como gaze, esparadrapo, mercúrio cromo, frascos, dentre outros.



Figura 22 - Nazareth Pacheco, *Sem-título*, Série *Objetos Aprisionados*, 1992-93.

Como vimos, os *Objetos Aprisionados* trazem o elemento autobiográfico como marca poética. No entanto, talvez se possa admitir que a artista estabelece uma relação mais abrangente em sua obra, pois, longe de ser um aglomerado de materiais que apenas recontam a história da reconstrução de seu corpo, vista sobre outro aspecto, essa série de objetos transcende as fronteiras do particular. Também abrange e postula temáticas universais ligadas à dor, à violência, ao medo, à morte, ao corpo aprisionado aos padrões de beleza, à tortura física e psíquica, à banalização das cirurgias estéticas, dentre outras questões representativas da contemporaneidade.

Acerca desse assunto, a artista enfatiza – mesmo tendo convicção do cunho

autobiográfico de sua arte – que o trabalho deve se sustentar por si mesmo, independente de sua história pessoal:

A minha obra não é a Nazareth. Existem aspectos da minha vida, mas ela não é uma representação real de quem sou, e eu acho que esse cuidado deve existir. Eu penso que as pessoas, às vezes, olham o trabalho, leem e já querem identificar o artista. Eu sou o sujeito que produz, mas o resultado dessa produção não sou eu, é o objeto. Muitas pessoas acabam confundindo. Teve a exposição em que falei dos processos cirúrgicos e chegou um momento em que tudo aquilo começou a me incomodar muito, porque eu passei para outras fases do meu trabalho e continuavam falando: 'Não, a Nazareth teve um problema congênito'. Gente, a minha vida diz respeito à produção daquele momento e é óbvio que alguns aspectos da vida de todos os artistas vão estar relacionados à obra. Mas aquilo me incomodava profundamente, porque eu não estava mais falando dos processos cirúrgicos e do meu corpo... E usou-se durante muito tempo isso para tentar explicar uma coisa que não era mais a Nazareth, já era a questão da violência, da fragilidade do corpo, que tanto pode ser o meu, quanto o seu corpo<sup>43</sup>.

Embora seja inegável que alguns aspectos da poética de Pacheco tenham uma relação estreita com a sua história de vida, devemos considerar que a biografia não elucida a existência de sua obra, mas somente ajuda entender certas escolhas formais, materiais e temáticas. O mesmo se aplica às declarações da artista, porquanto estão longe de explicar seu próprio trabalho. A obra não se limita a um sentido único. É justamente aí que reside o seu mistério e a sua potência conceitual. Apesar de Nazareth Pacheco, em alguns momentos de sua produção, fazer referência aos processos cirúrgicos pelos quais passou (característica também observada nos trabalhos posteriores), cremos que da vida e do sofrimento experimentado a artista conseguiu extrair uma experiência e uma visão de mundo que se encontra condensada em suas obras.

Nessa mesma direção e compreensão no tocante à relação vida/obra, João Augusto Frayze-Pereira, considera que a escrita sobre um artista deveria:

[...] levar em conta a dinâmica interna de sua obra. Seus temas, materiais, técnicas, suas tendências estilísticas e seus compromissos críticos e estéticos deveriam assumir a posição de fio condutor. Ou seja, deve ser a obra o principal fundamento para se pensar o artista, e não o contrário.

---

<sup>43</sup> Entrevista concedida à autora. São Paulo, 8 jun. 2009.



Devem suas criações, suas invenções plásticas, os instrumentos privilegiados para se compreender a identidade do criador<sup>44</sup>.

Esses são os preceitos que temos levado em consideração ao lançar nosso olhar sobre os objetos de Nazareth Pacheco. No entanto, buscamos entender a particularidade de sua arte não de maneira isolada, mas sim dentro do contexto social, cultural e artístico do qual deriva. Sendo assim, pressupomos que o interesse demonstrado pela artista, no início da década de 1990, de narrar a história da reconstrução de seu corpo, teria ligação com uma tendência que vinha se delineando no campo das artes plásticas desde o final dos anos 1980. Dessa forma, antes de prosseguirmos com a análise de suas obras e nos aprofundarmos no seu universo poético, apresentaremos a seguir um breve resumo sobre a problemática do corpo na arte contemporânea. O destaque principal será dado ao último decênio do século XX, por tratar-se do ambiente onde sua produção se volta para as questões do corpo.

---

<sup>44</sup> FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 253.

### 3. CORPO, ARTE, VIOLÊNCIA E DOR

#### 3.1. ACIONISMO E BODY ART: ALGUNS ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Dizer que o corpo humano no ocidente sempre foi alvo temático dos artistas não é novidade alguma. Contudo, desde a segunda metade do século XX, paulatinamente, ele vem ocupando uma posição cada vez mais central na história da arte. As referências vão para além da representação bidimensional, tornando-se o próprio sujeito, objeto e discurso artístico. Se recuarmos no tempo até o início do século passado, perceberemos que movimentos como o Futurismo e o Dadaísmo modificaram a relação do artista com seu próprio corpo, sendo disseminadores de uma atitude que viria a ser considerada precursora dos futuros *happenings* e *performances*, tendências artísticas que só viriam a ser difundidas, ampliadas e reconhecidas nas décadas de 1960-1970<sup>45</sup>.

As artes passavam a combinar e hibridizar diversas linguagens (artes plásticas, teatro, música, dança, dentre outras), que, encenadas teatralmente, eram apresentadas ao público de maneira lúdica e/ou provocativa. Romper com as fronteiras da arte para fincar vínculos na vida cotidiana parecia ser o principal objetivo das ações futuristas e dadaístas, razão pelo qual consideravam o corpo como o meio de expressão ideal para alcançarem seus propósitos.

Por volta dos anos 1960, em plena Guerra Fria, no auge da empreitada americana contra o Vietnã, crescia entre os mais jovens a aversão ao Estado, à economia capitalista e aos valores tradicionais da classe média. Tal sentimento de revolta tinha

---

<sup>45</sup> O termo *Happening* significa acontecimento ou evento e refere-se a uma forma de expressão artística improvisada e desenvolvida em grupo. Já a palavra *performance*, quer dizer comportamento, execução, desempenho. Entre essas duas linguagens existem muitas semelhanças. Tanto o *happening* quanto a *performance* consistiam num conjunto de gestos ou atitudes representadas a partir do corpo humano, cuja ideia tem origem na *Live Art* (tendência que buscou aproximar arte e vida). Ambos os gêneros artísticos mesclam características de outras linguagens como o teatro, a dança, a música e a poesia numa mesma obra. A passagem do *happening* para a *performance* se dá através do aumento da preparação estética em detrimento do improviso. Maiores informações vide: COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva S. A. 1992.

como pano de fundo, o movimento de contracultura (a exemplo dos *hippies*) e o desejo de emancipação das minorias (mulheres, homossexuais, negros), como também a revolução sexual que teve início naqueles anos. Dentro deste contexto histórico conturbado, muitos artistas passam a se posicionar como transgressores dos padrões preestabelecidos do sistema e das artes “uma vez que não pretendem refletir passivamente a sociedade em que vivem, tentam mudá-la produzindo uma nova cultura”<sup>46</sup>. Para tanto, a maioria deles adota o princípio de isentar o corpo de normas e tabus, a fim de liberar os conteúdos reprimidos socialmente.

Com efeito, a partir dessa década, eclodem várias linhas de pesquisa artística com foco no corpo, simultaneamente, em diferentes partes do mundo: Estados Unidos, França, Áustria, Itália, Alemanha, Brasil, Japão, dentre outros países<sup>47</sup>. Algumas das formas mais extremas de apropriação e inserção do corpo na arte que despontam nesse período foram protagonizadas por um grupo de artistas austríacos conhecido como os Acionistas Vienaenses (1962). Composto por Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch e Günter Brus, suas propostas incluíam cenas repulsivas de violência e rituais de sangue. Para executá-las, utilizavam objetos cortantes (facas, tesouras, lâminas de barbear etc.) no lugar de pincéis e o corpo como suporte artístico. Além disso, todo tipo de secreção corporal (esperma, suor, urina etc.) era aproveitado por eles, como um modo de impor o nojo ou o asco.

Os acionistas se posicionavam como transgressores da ordem social, dos valores religiosos e do poder repressor do Estado. Suas *performances* autodestrutivas visavam chocar o espectador para induzi-lo a questionar a sua própria postura diante da sociedade. Porém, a radicalidade de seus atos ocasionou, na maioria das vezes, um efeito oposto no público. Por isso, constantemente estavam envolvidos

---

<sup>46</sup> COCCHIARALLE, Fernando; MATESCO, Viviane. Nu é forte motivo da arte ocidental. Disponível em: <[http://www.speculum.art.br/module.php?a\\_id=1337](http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=1337)>. Acesso em: 20 de jul. 2009.

<sup>47</sup> Não é nosso propósito discorrer sobre todos os grupos e manifestações corporais (*happenings*, *performances*, ações, ritos, experiências etc.) que despontaram no campo das artes visuais nesse período, porque além de ser uma tarefa quase impossível, desviaríamos do foco de nossa pesquisa. Mesmo assim, queremos citar os nomes de alguns dos principais artistas que elegeram o corpo como objeto e/ou suporte de suas respectivas investigações artísticas nos anos 1960-1970. São eles: os norte-americanos Allan Kaprow, Andy Warhol, Jim Dine, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Chris Burden, Dennis Oppenheim, Carolee Scheemann e Vito Acconci; os brasileiros Wesley Duke Lee, Antonio Manoel, Ivald Granatto, Aguilar, Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape; os franceses Yves Klein, Gina Pane e Orlan; o italiano Piero Manzoni; o alemão Joseph Beuys, juntamente com o Grupo Fluxus; os japoneses Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Akira Kasai, e o australiano Stelarc.

em escândalos e polêmicas. Em conjunto ou de maneira isolada cada um dos acionistas tematizava uma determinada questão, sempre tendo o corpo como objeto nuclear de suas ações. Com relação às peculiaridades desse grupo, a pesquisadora Fabiana Pianowski nos dá uma clara descrição:

[...] as ações de Nitsch estarão mais voltadas para o sacrifício e o ritual, num ataque direto aos valores religiosos, enquanto as ações de Mühl se voltam mais para a liberação sexual pela via da perversão e do escárnio. Schwarzkogler irá, nas poucas ações que realiza, se voltar para a artificialidade do corpo, a castração e a violação, recorrendo à atmosfera hospitalar, às simulações cirúrgicas e ao ambiente catastrófico. Brus se centrará no corpo – no próprio corpo, pois ao contrário dos demais acionistas Brus utilizará quase exclusivamente o seu próprio corpo [...] em seus processos de resistência e de purificação, partindo do corpo como um suporte para a pintura até chegar ao corpo como limite da violência e da destruição<sup>48</sup>.



Figura 23 - Rudolf Schwarzkogler, *Aktion 6*, 1966.

Dos integrantes do grupo, Schwarzkogler tornou-se o mais conhecido. Em parte, porque se criou o mito de que ele havia morrido em decorrência das mutilações que efetuava no próprio corpo. Mas sabemos que o artista austríaco cometeu suicídio

<sup>48</sup> PIANOWSKI, Fabiane. O corpo como arte: Günter Brus e o acionismo vienense. *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 5, 2007. Disponível em: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>>. Acesso em: 01 de ago. 2009.

pulando de uma janela em 1969. É importante destacar que suas ações, bem como as dos outros acionistas, envolviam mais *mise-en-scène* do que violência corporal. De qualquer modo, esses artistas foram considerados os antecessores da chamada *body art*<sup>49</sup>, movimento que se constitui nos anos de 1970.

Os adeptos da *body art* empregavam artifícios semelhantes ao grupo artístico que o antecedeu. Todavia, seus atos tinham pouco ou praticamente nada de encenação. Oscilando entre o ataque direto ao corpo e a conduta simbólica de perturbar o espectador, os *body artists* dentre suas várias questões, problematizavam “a identidade sexual”, “os limites corporais”, “a resistência física”, “a dor”, “a morte”<sup>50</sup>. Em decorrência da adesão de um grande número de mulheres a esse gênero artístico, o problema da dominação masculina também foi questionado.

O tema é evidente nas ações masoquistas de Gina Pane que encarnam a violência contra a mulher na sociedade patriarcal. Seus rituais dolorosos compreendiam desde queimaduras na pele até cortes nas mãos, nos pés, nas costas, no ventre e no rosto. A artista acreditava que a superação da dor poderia purificar o corpo. A vontade de atingir o espectador fisicamente está evidente no exagero de suas ações, que confrontam o público com a visão do horror.

O discurso de Pane, dentre outras questões, denuncia a condição feminina, numa cultura machista e definidora de estereótipos de beleza<sup>51</sup>. A ideia da morte também é recorrente em seus trabalhos. Em *Death control* (1974) [fig. 24] duas telas projetam simultaneamente diferentes imagens de vídeo. Sobre a primeira, veem-se larvas vivas rastejando sobre o rosto e partes do corpo da artista. A ação remete à fragilidade humana em sua forma mais abjeta, o cadáver. Já a segunda transmite a cena de algumas crianças devorando um bolo de aniversário. Nesse trabalho, Gina

<sup>49</sup> Com relação a *body art*, o escritor e crítico Gregory Battcock explica que esse gênero artístico não se limita à *performance*. Segundo este autor, esse é um tipo de arte que envolve uma referência direta ao próprio corpo do artista como suporte artístico. Nesse sentido, nem toda apresentação de arte que exiba o corpo pode ser chamada de *body art*. BATTCOCK, Gregory. A arte corporal. In: GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva S.A. 1987. p. 140-141.

<sup>50</sup> LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Tradução Marina Appenzeller, 1 ed. São Paulo: Papirus, 2003. p. 44.

<sup>51</sup> JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução Tereza Lourenço, 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 140.

Pane procurou demonstrar que a cada aniversário aproximamo-nos mais e mais da morte, uma vez que o diálogo com a morte inicia-se com o nascimento<sup>52</sup>.

Outra artista que levou seu corpo a limites extremos foi a sérvia Marina Abramovic. Autoflagelações, uso de drogas e situações de perigo faziam parte de seu repertório artístico. Em *Rhythm 0* (1974) [fig.25], por exemplo, ela se colocou ao lado de uma mesa com objetos variados, entre os quais haviam instrumentos que poderiam lhe causar dor: arma, serra, garfo, chicote e facas. Os visitantes eram convidados a utilizá-los no corpo da artista como bem desejassem. A ação somente finalizou quando Abramovic teve a roupa rasgada e uma pistola apontada para a sua cabeça<sup>53</sup>.

Na *body art*, as violentas investidas do artista contra si mesmo visavam levar o espectador à reflexão, instigando-o a pensar, mesmo que fosse por meio do choque de suas ações. Desmantelar tabus, infringir regras sociais, recodificar atitudes, comportamentos e gestos, eram algumas das razões que impulsionavam os adeptos dessa arte subversiva.



Figura 24 - Gina Pane, *Death control*, 1974.

<sup>52</sup> As informações sobre *Death control* constam em: WARR, Tracey. JONES, Amélia. *Le Corps de L'artiste*. Paris: Phaidon, 2005, p. 101. Catálogo de exposição.

<sup>53</sup> ARCHER, 2001, p. 113-114.



Figura 25 - Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974.

### 3.2. A ARTE ABJETA OU MÓRBIDA DOS ANOS 1990

Como vimos, o ambiente de revolta política e cultural dos anos 1960-1970 foi propício para o desenvolvimento de poéticas transgressivas que fizeram do corpo objeto/sujeito da arte. Em contrapartida, no final de 1980, eclode (no Brasil e no exterior) um novo interesse dos artistas pela problemática do corpo, sobretudo com o intuito de dar tratamento plástico a questões que emergiram num contexto social e cultural diferenciado das duas décadas anteriores.

Essa tendência que aos poucos ganha força nos anos 1990, estaria relacionada à Aids, além da propagação de outras doenças mortíferas, ao culto ao corpo e aos avanços da engenharia genética<sup>54</sup>. Tais fatores, somados ao crescimento da violência urbana, à multiplicação da miséria, à ruptura do contrato social, juntamente com a destruição do ideal utópico de uma sociedade justa, seriam alguns dos

---

<sup>54</sup> CANTON, 2000, p.52.

motivos que levaram uma nova geração de artistas contemporâneos a um estado de quase obsessão com o corpo pela via do desprezível<sup>55</sup>. Corroborando com essa informação, Frayze-Pereira, ao considerar as práticas artísticas em voga nos dois últimos decênios do século XX, constatou:

[...] uma espécie de fascinação por corpos deformados, mutilados, drogados, mortos; pelo sofrimento, pela despersonalização; pelas máscaras mortuárias, pelos sinais de doença degenerativa; pelo sadismo e masoquismo, pelas questões de gênero e de identidade sexual, pela obscenidade do privado tornado público e pelo erotismo vulgar<sup>56</sup>.

Não por acaso, alguns críticos de arte passaram a definir esse tipo de manifestação como “abjeta”; outros como “mórbida”, por aludir com frequência à morte, à dor, à sexualidade e à temporalidade<sup>57</sup>. Notamos na produção artística desse período uma preferência por resíduos corporais, como sangue, unhas, pele, cabelos etc., ou ainda pela utilização de instrumentos hospitalares, medicamentos, enfim, qualquer material ou objeto que pudesse evocar, de algum modo, a ideia de corpo danificado. Segundo Edward Lucie-Smith, é bem característico dessa época uma “busca frenética” dos artistas por “tópicos e imagens reais que o público provavelmente julgará inaceitáveis ou, no mínimo, perturbadores e ameaçadores”<sup>58</sup>.

O temor difuso provocado pela disseminação mundial do vírus HIV foi determinante para o desenvolvimento dessa tendência, resultado de uma geração que experimentou “como nenhuma antes dela – o represamento da sexualidade pelo temor do contágio e as lágrimas pela perda precoce dos amigos e amores”<sup>59</sup>. Por ironia do destino, justamente no momento em que os avanços da medicina pareciam ter alcançado a sua plenitude com promessas de saúde e juventude eterna, a morte mostrou-se impiedosa, ceifando vidas por meio de uma doença sexualmente transmissível e incurável. Muitos artistas faleceram em decorrência da Aids, uma vez que as campanhas públicas de conscientização foram insignificantes e não havia medicamentos eficazes para tratá-la, naquele momento.

<sup>55</sup> FOSTER, 2005, p. 185.

<sup>56</sup> FRAYZE-PEREIRA, 2005. p. 329.

<sup>57</sup> LOBACHEFF, Geórgia. A arte mórbida dos anos 90. *Jornal da tarde*, São Paulo: 29 de ago. 1994. [p?].

<sup>58</sup> LUCIE-SMITH, 2006, p. 256.

<sup>59</sup> AMARAL, Aracy, apud MORAES, Angélica de. MAM exhibe ‘arte mórbida’ em outubro. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 27 de set. 1994. Caderno 2, p. D1.



Dentre os expoentes que o campo da arte perdera, estavam: Alex Vallauri (1949-1987), Jorge Guinle (1947-1987), David Kojnarowicz (1954-1992) e José Leonilson (1957-1993). No caso de Leonilson, a condição de soropositivo repercutiu em sua obra de maneira predominante nos dois últimos anos de sua vida. Essa qualidade está visível na série de desenhos intitulada *O perigoso* (1992), associada a procedimentos médicos, entre os quais há uma gota de seu sangue contaminado, nos tecidos bordados com informações biográficas, no branco asséptico – dos voiles e das vestes – empregado em seus derradeiros trabalhos. Os recursos adotados pelo artista parecem fazer uma clara menção à fragilidade da vida e à desmaterialização de seu corpo atacado por uma doença fatal. Em *El Puerto* (1992) [fig.26], por exemplo, ele bordou seus dados pessoais em um retalho e usou-o para cobrir um espelho como se quisesse ocultar a sua própria imagem ou fazer da obra um autorretrato póstumo.



Figura 26 - Leonilson, *El Puerto*, 1992.  
Bordado sobre tecido sobre espelho. 23 x 18 cm.

É evidente que o contágio era apenas um dos diferentes temas abordados pelos artistas. Naqueles anos, assombrados pela persistente epidemia, muitos deles passaram a exibir seus corpos como o lugar da ferida e do trauma. Por conseguinte, relatos autobiográficos de enfermidades diversas, de dor ou de sofrimento proliferaram nos espaços artísticos. Um evento que ilustrou muito bem essa questão foi a mostra póstuma *Intra-Venus* de Hannah Wilke (1940-1993), exibida na *Feldman*

*Gallery*, New York, no ano de 1994. Trata-se de uma série de trabalhos que incluem o cabelo da artista perdido ao longo das sessões de quimioterapia, seringas e resíduos hospitalares descartados após os processos cirúrgicos aprisionados dentro de uma gaiola, e vários autorretratos fotográficos que documentam as mudanças ocorridas em seu corpo decorrentes das complicações de um linfoma que a leva à morte<sup>60</sup>.



Figura 27 - Hannah Wilke, *Why Not Sneeze?* 1992.  
Gaiola, frascos de medicamentos e seringas. 7 x 9 x 6/8 polegadas.



Figura 28 - Hannah Wilke, série *Intra-Venus*, 1992-93.  
Fotografia. 47 1/2 x 71 1/2 polegadas.

<sup>60</sup> JONES, Bill. Hannah Wilke. *Poliester*. n. 9, 199, p.30-33. Disponível em: <[http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh\\_94/press/1994\\_wilke\\_poliester\\_jones.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_94/press/1994_wilke_poliester_jones.pdf)> Acesso em: 16 jun. 2011.

Cabe frisar neste momento que a visão do corpo doente, quase sempre, traz consigo a marca do abjeto. Aliás, como dito anteriormente, dentro desse contexto mórbido dos anos 1990, estabeleceu-se uma verdadeira fascinação de muitos artistas pela abjeção, dando origem a criações que apontavam para o corpo e seus vestígios de uma forma muitas vezes repulsiva. Nessa perspectiva, além da série *The Morgue* (1992) [fig. 29], de Andrés Serrano – com imagens horripilantes de cadáveres tomadas de um necrotério, as quais desafiam a nossa capacidade de encarar a brutalidade da morte –, podemos citar alguns dos trabalhos dos *Young British Artists* - YBAs (jovens artistas britânicos), exibidos na polêmica mostra *Sensation*<sup>61</sup>, dentre eles: *Self* (1991), de Marc Quinn, que retrata a cabeça do artista composta com cerca de cinco litros de seu próprio sangue congelado [fig. 30]; *Great Deeds against the Dead* (1994), dos irmãos Jake e Dinos Chapman, formada por três manequins de fibra de vidro que representam em tamanho natural e de forma bem realista, corpos de homens nus mutilados amarrados a uma árvore [fig. 31], e *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), de Damien Hirst, um tubarão tigre boiando em um recipiente cheio de solução de formol [fig.32]<sup>62</sup>.

Esses são exemplos significativos de trabalhos que invariavelmente causam mal-estar no público por evocar questões delicadas, como violência e morte, de forma abjeta, causando verdadeira repulsa. Dos jovens artistas britânicos citados, Damien Hirst – considerado o mentor do seletor grupo dos YBAs – tornou-se famoso por fazer dos animais mortos a sua marca registrada. Em outros momentos de sua carreira, ainda no início dos anos 1990, o artista apresentou frascos de medicamentos e/ou venenos [fig.33] organizados em vitrines nas exposições em que participou. Suas instalações têm como tema principal “o pavor da morte e a análise de idéias [sic] e sentimentos sobre a mortalidade humana”<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Essa exposição, apresentada inicialmente na *Royal Academy* (Londres, 1997), depois na Galeria Nacional de Hamburger Bahnhof (Berlim, 1998-1999) e por último no Brooklyn Museum of Art (Nova York, 1999-2000), reuniu obras da coleção Charles Saatchi produzidas pelos jovens artistas britânicos, mais conhecidos como o grupo dos YBAs. A mostra em questão causou contestações nos lugares por onde passou por tratar de temas tabus, como a pedofilia, o holocausto, a morte etc. Tal evento, ajudou a projetar o nome dos YBAs internacionalmente na década de 1990 e a consolidar a sua fama de provocadores. Disponível em: <<http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/sensation.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2009.

<sup>62</sup> Algumas informações sobre os YBAs podem ser encontradas no livro: LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

<sup>63</sup>Ibid., p. 258.



Figura 29 - Andrés Serrano, Série *The Morgue*, 1992.  
Fotografia, silicone, acrílico, Madeira. 139.1 x 165.7 cm.



Figura 30 - Marc Quinn, *Self*, 1991.  
Sangue, aço e suporte p/ refrigeração. 208 x 63 x 63 cm.





Figura 31 - Jake e Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead*, 1994.  
Técnica Mista. 277 x 244 x 152.5 cm.

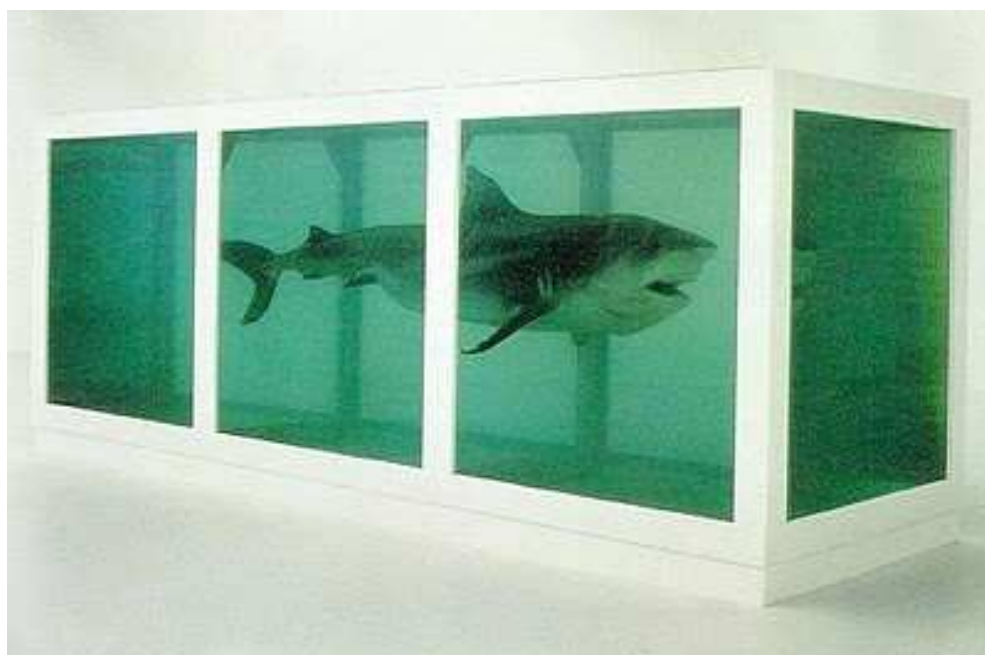


Figura 32 - Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991.  
Tubarão Tigre, aço, vidro e formol. 213 x 518 x 213 cm.



Figura 33 - Damien Hirst, *My Way*, 1990-1991.  
Frascos velhos de medicamentos. Gabinete: 137 x 102 x 23 cm.

Esse fascínio dos artistas contemporâneos com o abjeto deriva, em parte, da teoria psicanalítica da abjeção cunhada por Julia Kristeva, em seu livro *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, publicado em 1980, que popularizou o termo no meio artístico e literário. Em outra parte, do Grupo de Viena e da *Body art* que (como vimos) evidenciavam em suas performances um interesse exacerbado pelos fluídos corporais e pela transgressão, causando no público verdadeiro horror.

Julia Kristeva define a abjeção como sendo uma operação psíquica por meio da qual a identidade individual e a de grupo se constituem, excluindo qualquer coisa que ameace as fronteiras singulares e as sociais. O abjeto abrange todos os dejetos, fluídos, orifícios e aspectos do corpo que são considerados impuros e/ou inadequados para exibição ou debate público. E ainda tudo aquilo capaz de alterar nosso senso de integridade e ordem. Nesse sentido, o cadáver, a ferida aberta na

pele, o sangue menstrual, as fezes, o vômito e os demais vestígios corporais são considerados fontes de abjeção, visto que a proximidade desses elementos produz aversão, horror, “pânico no sujeito” e a perda da distinção entre o dentro e o fora, porquanto tocam “na fragilidade de nossos limites”<sup>64</sup>.

De acordo com a teoria de Kristeva, a recusa do leite materno pela criança seria a forma mais arcaica da abjeção.<sup>65</sup> Essa experiência primordial ocorreria no momento em que o bebê – incapaz de distinguir o seu próprio corpo do da mãe – começa a estabelecer uma separação entre si e o materno, criando um limite entre o Eu e o Outro<sup>66</sup>. Durante este processo, a criança reage ao corpo maternal através do nojo, da náusea, do soluço, do vômito, por considerá-lo uma ameaça à estruturação do sujeito. Essa cisão violenta marcaria a entrada do indivíduo no campo da linguagem e da cultura.

Na conceituação de Kristeva, “não é a falta de limpeza ou de saúde que causa o abjeto, mas o que perturba a identidade, o sistema ou a ordem. O que não respeita os limites, os lugares, as regras”<sup>67</sup>. Seria exatamente essa capacidade de perturbar as ordenações do sujeito e da sociedade que, para Hal Foster, faz do abjeto um forte atrativo para uma vertente significativa da arte produzida na década de 1990. Em sua leitura sobre a arte contemporânea, o crítico americano – baseado em Kristeva – afirma que o papel do artista em nossa sociedade não é mais o de sublimar o abjeto, mas sim o de testá-lo e levá-lo ao extremo como sendo um modo de sondar a ordem social em crise<sup>68</sup>.

Com relação aos motivos que teriam levado à preocupação contemporânea com o abjeto, Foster sugere que “há uma insatisfação com o modelo textual da cultura assim como com a visão convencional da realidade”<sup>69</sup>. Além disso, acrescenta ele, há um sentimento de revolta contra o mundo fantasioso embutido no consumismo,

<sup>64</sup> FOSTER, 2005, p.178.

<sup>65</sup> KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. p. 10.

<sup>66</sup> Modules on Kristeva: abject Disponível em: <<http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/kristevaabject.html>>. Acesso em: 16 jun. 2011.

<sup>67</sup> KRISTEVA, op. cit., p.12, nota 65. (Tradução nossa). “Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles”.

<sup>68</sup> FOSTER, op. cit., p.179, nota 64.

<sup>69</sup> Ibid., p.185.

como também um evidente desespero diante da crise trazida pela Aids e pelo aumento da violência e da miséria urbana. Nessa perspectiva, o corpo enfermo, torturado ou morto – objeto privilegiado da estética abjeta – seria a base eficaz para o testemunho da verdade, por depor contra os detentores do poder (os abjetores), que expulsam e separam aquilo ou aqueles considerados uma ameaça à manutenção do sujeito e da sociedade. Assim, a incorporação do abjeto na arte contemporânea pode ser entendida como uma prática crítica que visa causar sensações ambíguas no observador, como atração e repulsa, para nele incitar algum tipo de posicionamento diante do mundo.

Convém destacar que no Brasil tal vertente artística – dos anos 1990 – focada no corpo apresentou peculiaridades próprias. No que diz respeito a esse assunto, Aracy Amaral revela que as propostas estéticas efetuadas no panorama nacional não apresentaram a agressividade “politicamente correta” manifestada em muitas exposições nos Estados Unidos e na Europa<sup>70</sup>. Aqui, a historiadora em visitas a ateliês e salões de arte averiguou no trabalho dos jovens artistas emergidos neste período uma carga emotiva muito forte, podendo ser entendida como projeções visuais sensíveis em cima da realidade que os cerca. Apesar da produção estética da geração emergente produzidos em solo brasileiro não apresentar o caráter repugnante/provocativo observado em muitas mostras de arte internacionais, Amaral observou de igual modo em nosso país alusões constante ao corpo e seus vestígios, à dor e à morte. Talvez por isso a crítica nacional tenha preferido chamar essa tendência de “arte mórbida”, ao invés de “arte abjeta”<sup>71</sup>.

Outra particularidade importante a mencionar refere-se ao fato da maioria dos trabalhos terem resvalado em poéticas fundamentadas em vivências e experiências pessoais dos artistas. Essa questão é apontada por diversos especialistas em arte contemporânea. Ao escrever sobre a “supervalorização do corpo” na arte brasileira recente, Lisette Lagnado afirma que “[...] um intimismo de natureza confessional

---

<sup>70</sup> AMARAL, 1994, p. 17-18.

<sup>71</sup> É o caso, por exemplo, da matéria de Geórgia Lobacheff, publicada em 29 de agosto de 1994, no *Jornal da tarde* de São Paulo, intitulada “A arte mórbida dos anos 90”. Ou então do artigo de autoria de Angélica de Moraes escrito para o periódico *O Estado de São Paulo*, datado de 30 de setembro de 1994, que traz como título “MAM exhibe ‘arte mórbida’ em outubro”.



assolou boa parte da produção artística”, na década de 1990<sup>72</sup>. Já Tadeu Chiarelli, observando a produção artística daqueles anos, menciona que muitos artistas ao se debruçarem sobre suas “próprias individualidades” se depararam com “fragmentos de suas histórias pessoais, que se mesclam irremediavelmente com culturas e etnias das quais fazem parte”<sup>73</sup>. Por sua vez, Kátia Canton, ao investigar as preocupações estéticas e conceituais da chamada “Geração Noventa”, verificou que o corpo “visto como moldura, tema e campo limitado de experimentações, muitas vezes catárticas e autobiográficas” despontou como uma das principais características dos jovens criadores<sup>74</sup>. Além disso, Canton comenta que as “implicações” do interesse dos artistas pelas questões do corpo ligam-se ao clima de final de milênio e século: a forte presença da Aids e outras doenças incuráveis, “aliada a um **culto ao corpo** que permite transformações físicas, às clonagens e aos experimentos genéticos [...]”<sup>75</sup>.

Percebe-se que os referidos autores (Lagnado, Chiarelli e Canton), em suas análises sobre a produção artística dos anos 1990, informam que um número significativo de artistas brasileiros volta-se para dentro de si, para seus próprios corpos. Embora em outros países também haja exemplos, no mesmo período, de artistas cujas obras são relatos e/ou fragmentos de suas histórias de vida (Hannah Wilke, Tracey Emin, Mona Hautoun, Nan Goldin etc.), no caso do Brasil, houve uma maior predisposição dos jovens criadores para abordar poéticas intimistas. Basta observar trabalhos de Brígida Baltar, Cláudio Murabac, Fernanda Magalhães, José Rufino, Keila Alaver, Leonilson, Mario Cravo neto, Mônica Rubinho, Rosana Paulino, entre outros, que fizeram do próprio corpo elemento impulsionador da obra<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> LAGNADO, Lisette. *"Longing for the body", ontem e hoje*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>. Acesso em: 02 de ago. 2010.

<sup>73</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Um Roteiro Possível para o Panorama*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997. Folder de exposição.

<sup>74</sup> CANTON, 2000, p.14.

<sup>75</sup> Ibid., p. 52. Grifamos “**culto ao corpo**” porque essa questão irá aparecer no trabalho de Nazareth Pacheco na segunda metade da década de 1990.

<sup>76</sup> Para obter informações sobre os artistas citados e seus respectivos trabalhos vide: CHIARELLI, Tadeu; CINTRÃO, Rejane; COCHIARALE, Fernando. *Panorama da Arte Atual Brasileira 97*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997. Catálogo de exposição. Ver também: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

Não parece necessário discorrer sobre todos os artistas que, na última década do século XX, fizeram do corpo discurso, objeto ou meio de ação, assunto que por si só resultaria em outras dissertações. Os pontos enfocados até o presente momento tiveram apenas como objetivo apontar questões que caracterizaram as práticas artísticas no referido período. Desse modo, finalizada a revisão contextual, queremos voltar à produção de Nazareth Pacheco munidos dessas informações para examinar de que maneira suas obras se relacionam com esse ambiente.

### 3.3. A EXPOSIÇÃO *ESPELHOS E SOMBRAS*

Como vimos anteriormente, uma série de fenômenos de ordem social e cultural vinha desde o final de 1980 colocando em evidência a questão da corporalidade. Neste contexto de incertezas em relação ao futuro – quando muitos dos jornais da época anunciavam que milhares de indivíduos morreriam até o ano 2000, em decorrência de doenças incuráveis, crimes e assassinatos –, o posicionamento dos artistas seguiu basicamente em duas direções. Enquanto no cenário internacional, uma parcela expressiva da produção da época centrou-se na criação de objetos repulsivos que demonstravam, de maneira direta ou metaforizada, aspectos do corpo considerados desprezíveis, no âmbito nacional houve uma atitude diferenciada frente às circunstâncias negativas da época, de sorte que grande parcela dos trabalhos voltou-se para o corpo do próprio artista, assumindo um viés autobiográfico que, em muitos casos, ligava-se aos problemas de seu próprio entorno cultural.

Aspectos visíveis na arte de Nazareth Pacheco nos levam a crer que ela não adotou um direcionamento diferente dos seus colegas de geração. Um simples olhar sobre sua produção naquela década revela qualidades que não eram observáveis nos seus trabalhos precedentes de ressonância Pós-Minimalista. Porquanto, é justamente no início de 1990 que sua obra passou a incorporar elementos ligados a sua história pessoal.

Numa breve recapitulação, volta-se a repetir que, entre 1992-1993, a artista montou uma série de trabalhos – intitulada *Objetos Aprisionados* – a partir de coleções de documentos, fotos e objetos relacionados aos processos de transformação a que seu corpo fora submetido no passado. Tal arsenal ficou guardado durante anos até o dia em que ela resolveu transmutar sua experiência dolorosa em arte. O mais curioso é que seu interesse coincide com o momento em que muitos dos seus congêneres estavam discutindo questões de seus próprios corpos através de objetos artísticos.

Provavelmente, o caminho aberto no campo da arte à introspecção e à memória do corpo – fruto de um “tempo sombrio” <sup>77</sup> – tenha levado Nazareth Pacheco a tomar contato com os seus sentimentos mais profundos. A presença marcante de obras confessionais na cena artística daquele período, muitas relatando experiências dos artistas com dor (física ou psíquica), doenças e/ou procedimentos médicos – como observado nos exemplos de Leonilson e Hannah Wilke –, talvez a tenha impulsionado a dar tratamento plástico às suas vivências físicas e emocionais, criando uma espécie de narrativa em torno do corpo reconstruído pela medicina. Por conseguinte, isso mudaria o rumo de sua arte.

Nesse sentido, inferimos que, ao apropriar-se de vestígios de seu corpo (feixe de cabelos, dente), fotografias do antes e depois das cirúrgicas, objetos e documentos ligados a si para explorar questões pessoais e reconstituir a história de seu corpo, Nazareth Pacheco acabou por imprimir características ao seu trabalho que terminaram por situá-lo dentro da tendência artística predominante na época. Mas isso não sugere que a artista tivesse consciência de suas escolhas naquele momento, conforme ela mesma afirmou, anos mais tarde, em entrevista:

---

<sup>77</sup> Em texto escrito para o catálogo da exposição coletiva *Espelhos e Sombras*, que aconteceu, em 1994, no MAM de São Paulo, Aracy Amaral descreveu a atmosfera soturna em que o mundo estava submerso naquele período da seguinte forma: “Vivemos tempos de transição difícil que ninguém sabe aonde nos conduzirá [...]. Todos sentem o caos, se desesperam diante do pensamento ‘Realmente eu vivo num tempo sombrio’, como escreveu Brecht, no medo frente ao que virá. No entanto, nessa dificuldade de previsão do amanhã, nunca o presente foi tão precioso como hoje, seja para os excluídos como para os privilegiados. De repente não estamos mais diante do tempo definido por Humberto Eco – tempo visto como ‘forma de espaço dividido em partes regulares’ que teria mudado ‘a forma de percepção de algumas pessoas’. Teria desandado de vez a relativa ordem que até há pouco presidia a vida no mundo?”. AMARAL, 1994, p. 13.

Eu não falava muito desses trabalhos, porque, na verdade, era uma coisa minha. Só que foi justamente nesse início dos anos 90, quando o artista se volta para a questão interna dele, e isso estava acontecendo meio que escondido comigo. E daí alguns críticos [...] foram ver o meu trabalho e disseram: 'Isso aqui é uma exposição. É o que está se fazendo, se pensando'. Mas, eu acho que era um inconsciente coletivo, porque não era uma coisa clara para mim. Eu estava lidando com coisas que eu achava que ainda não tinha exorcizado em relação ao meu corpo<sup>78</sup>.

Percebemos a atenção da artista para com o próprio corpo como sendo uma busca de compreensão de si mesma, e também como uma amostragem de seu entorno cultural e artístico. Isso ficará mais claro no desenvolvimento posterior de seu trabalho.

Um evidente sinal de que Nazareth Pacheco já se inseria na corrente estética que buscava trazer de “volta” o corpo como experiência vivida no aparato na obra, surgiu em 1994, quando seu nome foi incluído na coletiva *Espelhos e Sombras*, realizada no mesmo ano no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, depois, no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro<sup>79</sup>. Este evento de caráter premonitório destinado a destacar novas tendências, organizada por Aracy Amaral, procurou demonstrar “a face sombria de uma nova geração de artistas voltada para dentro de si mesma”<sup>80</sup>.

Durante o processo de seleção, Amaral detectou na produção da novíssima geração uma “visceralidade antes desconhecida”, que se manifestava na obra através da consciência do corpo, na abordagem da dor, na percepção da morte, no confronto com o tempo e a deterioração<sup>81</sup>. Apesar dos traços comuns, segundo a curadora, esses artistas não formavam nenhum grupo estético coeso, sendo da preferência deles o trabalho individual ou isolado.

No texto escrito para o catálogo que acompanhou a mostra, Amaral observa que a “permissividade” parecia ser a marca do final do século XX, uma vez que todas as

<sup>78</sup> Entrevista concedida à autora. São Paulo, 8 jun. 2009.

<sup>79</sup> Esse evento também apresentou obras de artistas já consagrados que trabalhavam nesse mesmo campo. Reunindo veteranos e emergentes, *Espelhos e Sombras* expôs trabalhos de Adriano Pedrosa, Caito, Edgard de Souza, Edith Derdik, Elisa Campos, Flávia Ribeiro, Fernando Linberger, Geórgia Creimer, Geórgia Kiriakakis, Iran do Espírito Santo, Ivens Machado, Jean Guimarães, José Francisco Alves, Karin Scheneider, Lina Kin, Lucia Koch, Monica Rubinho, Nazareth Pacheco, Paulo Climachauska, Rosangela Rennó, Sandra Tucci, Valeska Soares e Vera Martins.

<sup>80</sup> AMARAL, Aracy. MAM exhibe “arte mórbida” em outubro. Caderno 2. Jornal, *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 27 de set. 1994. p. D1. Entrevista concedida a Angélica de Moraes.

<sup>81</sup> AMARAL, 1994, p.16.

formas de expressão e todos os tipos de materiais “imaginados” e “imagináveis” eram experimentados pelos artistas. Embora saibamos que as práticas artísticas contemporâneas já vinham desfrutando desta liberdade há algum tempo, a curadora comparava os trabalhos da nova geração com os daquela que emerge no início dos anos 1980, cuja produção estava a reboque da pintura e do mercado de arte.

Quanto à natureza dos trabalhos expostos em *Espelhos e Sombras*, Amaral destacou o fato das instalações comparecerem com maior frequência que outras modalidades de produção artística. Além disso, apontou a familiaridade soturna dos artistas com materiais hospitalares, como um traço marcante da nova geração, mencionando que “nunca os artistas estiveram tão próximos da medicina, das salas de cirurgia, das UTI, dos laboratórios de análises e pesquisas químicas”<sup>82</sup>.

Convém informar que a utilização de utensílios ligados à rotina médica, na composição de objetos ou instalações, se tornará uma característica da produção de Nazareth Pacheco ao longo da década de 1990. Nessa notável exposição, a artista (que já havia mostrado trabalhos com gaze, radiografia, frascos de remédios, dentre outros elementos em sua produção anterior) apresentou artefatos ginecológicos que podiam ser associados a instrumentos de tortura.

Em construções seriais, instalou numa parede um único espéculo<sup>83</sup> de aço entre centenas de exemplares do mesmo instrumento produzido em acrílico transparente [fig. 34]. Em um canto da sala, um sacamiomias<sup>84</sup> entre vários sacarrolhas [fig.35], que, além da semelhança visual, traziam em comum a função prática de perfurar, remover e extrair coisas. Também exibiu uma pequena bacia de alumínio repleta de dispositivos intrauterinos (DIUs) [Fig. 36], ou seja, objetos que são usados no útero feminino como método contraceptivo, o que não deixa de ser uma espécie de agressão ao corpo. Como modo de apresentação desses trabalhos, optou pela

---

<sup>82</sup> Amaral, 1994, p. 18.

<sup>83</sup> Instrumento que dilata a vagina para ser examinada internamente. HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Minidicionário Houaiss de Língua portuguesa, 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p.305.

<sup>84</sup> Instrumento usado em cirurgias ginecológicas para retirada de tumores uterinos benignos. Disponível em: <<http://catalogohospitalar.com.br>>. Acesso em: 16 jun. 2011.

limpeza, pelo mecanismo da repetição e pela meticulosidade da herança Minimalista.

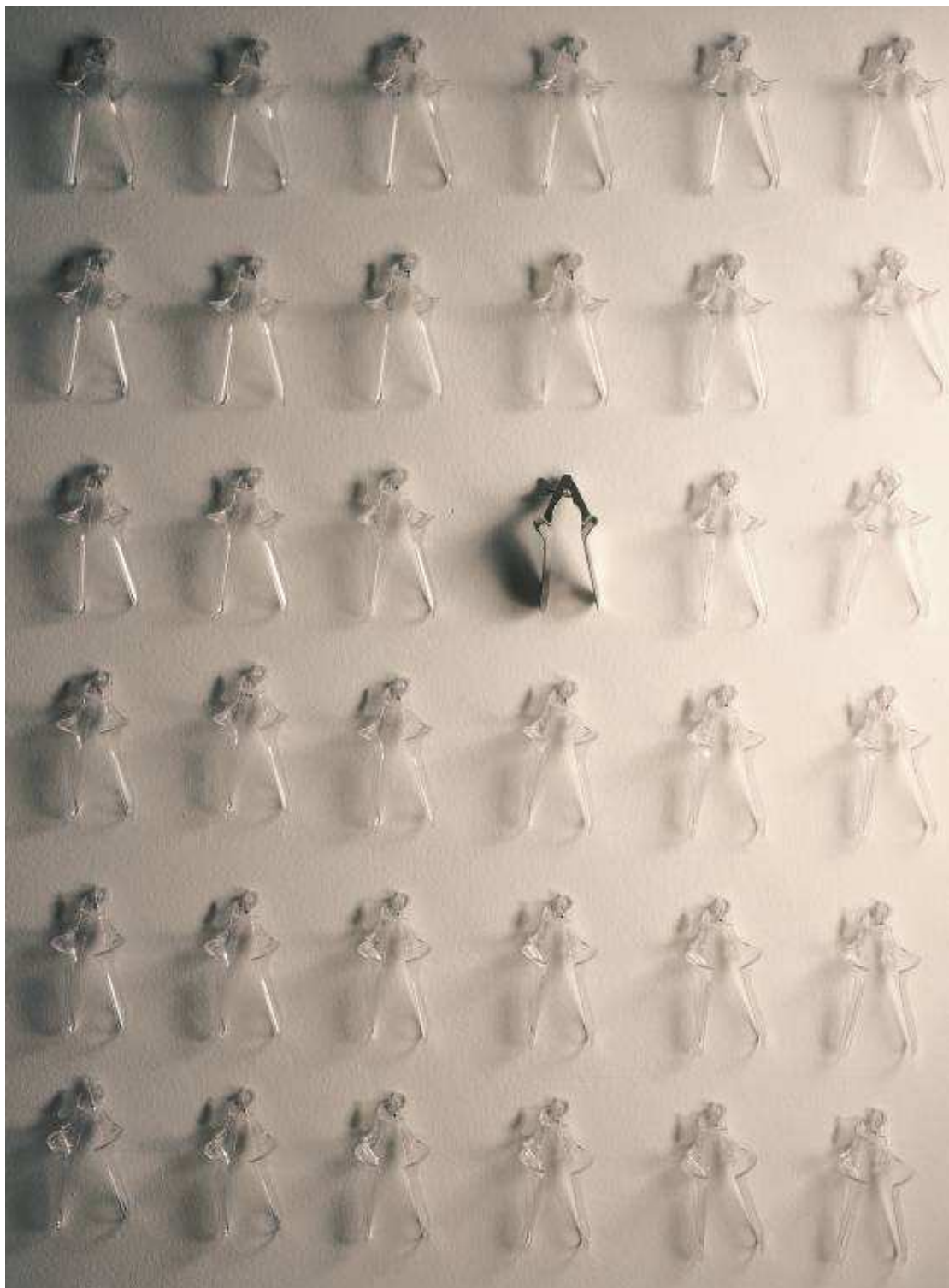


Figura 34 - Nazareth Pacheco, instalação, *Sem Título*, 1994 (detalhe).  
545 espéculos de acrílico e um de aço inox. 280 x 350 x 6 cm.



Figura 35 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1995.  
Saca mioma, saca-rolhas e borracha. Dimensões variadas.



Figura 36 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1995.  
DIU, alumínio e chumbo. 5 x 27 x 27 cm.

Deslocados do ambiente hospitalar para o espaço “sagrado” da arte, os artefatos médicos dos quais a artista se apropriou pareciam adquirir outra visibilidade, quase a ocultar suas características invasivas, violentas, perversas. A artista procurou criar armadilhas sedutoras que capturam o olhar do espectador através de suas formas e/ou brilhos aprisionando-o, sem que ele se dê conta da real função desses objetos: abrir, penetrar, adentrar as entranhas do corpo feminino.

Esse trabalho – pautado numa poética fundada no corpo – deixa transparecer uma carga de agressividade que parece ter passado despercebida pelos críticos na época. Uma exceção foi Angélica de Moraes, que já havia notado, desde 1993, que Nazareth Pacheco rompe a plácida contemplação estética substituindo-a por “propostas agressivas que quebram convenções sociais e forçam novos caminhos”, tal como na arte abjeta irradiada pelos jovens artistas ingleses (YBAs)<sup>85</sup>. Esta particularidade se fará notar de modo mais explícito na segunda metade da década de 1990, quando sua obra se tornará ainda mais hostil.

Pacheco nomeou a série de objetos que apresentou na mostra *Espelhos e Sombras de Objetos evasivos*. Embora o termo evasivo tenha diferentes conotações, a que nos parece aproximar-se mais da intenção da artista seria aquilo “que usa de subterfúgios”<sup>86</sup>. Nesse caso, os instrumentos ginecológicos que compuseram sua instalação poderiam ser lidos como objetos que usam de pretextos ou desculpas ardilosas para causar agressão e dor ao corpo.

A partir da rememoração da experiência dolorosa vivida em sua própria pele/corpo, nessa fase de seu trabalho, a artista investe um olhar crítico sobre o corpo da mulher, a despeito de certas práticas médicas violentas a que os indivíduos do sexo feminino se submetem para alcançar o bem-estar físico e/ ou a saúde. Essa questão situa seu discurso numa zona intermediária entre o individual e o coletivo, ao referir-se mais especificamente ao gênero a que ela pertence. Em sua próxima produção, Nazareth Pacheco adensa e aprofunda o tema sobre os martírios do corpo sujeito a mecanismos de agressão socialmente aceitos.

---

<sup>85</sup> MORAES, Angélica de. *Registros de Coragem*. Jornal da Tarde, São Paulo: 06 de out. 1993. [p?].

<sup>86</sup> HOUAISS; VILLAR, 2004, p.321.



## 4. O CORPO ABORDADO ATRAVÉS DE SEDUTORES OBJETOS DE TORTURA

### 4.1. ENTRE CORTES E PERFURAÇÕES

A partir de 1997, Nazareth Pacheco começa a apresentar peças feitas de materiais cortantes e perfurantes nas exposições de que participa. Para criá-las, a artista lançou mão de utensílios médicos que, normalmente, são usados para fazer incisões na pele ou furá-la – lâminas de bisturi, lancetas, agulhas de sutura. Juntou a eles, anzóis e giletes. Esses elementos, combinados com miçangas, cristais e canutilhos, depois de entrelaçados, um a um, ganharam a forma de artefatos alusivos ao cotidiano feminino. Trata-se de uma série de vestidos e colares.

O trabalho paciente realizado manualmente, que resultou nesses objetos de adornar e de vestir, parece remeter às experiências da artista vividas junto à avó, que costumava lhe ensinar a fazer tricô e crochê, quando criança. Ou ainda à já citada Eva Hesse, cuja produção tridimensional demonstrava a incorporação de práticas retiradas da tradição artesanal (costura, tecelagem, bandagem), pois, como vimos, suas criações serviram de referência para a paulistana, em determinado momento de sua trajetória.

Os vestidos foram construídos pela artista a partir das medidas de seu próprio corpo<sup>87</sup>. O primeiro da série, *Sem título* (1997) [fig. 37], teve a parte do busto e do colo toda confeccionada com pequenos cristais transparentes articulados de forma geométrica, enquanto a parte inferior, referente à saia, foi concebida com centenas de lâminas de barbear unidas por anéis de miçangas. Tal ação resultou numa peça glamorosa e delicada, mas também sádica. Essa vestimenta foi exposta no 25º *Panorama da Arte Atual Brasileira*, em 1997, que aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e rendeu para a autora o Grande Prêmio Embratel.

---

<sup>87</sup> Paralelamente à produção de outros trabalhos, Nazareth Pacheco vem confeccionando vestidos de giletes desde 1997 e ora abandona, ora retoma essa prática. Os mais recentes datam de 2010. Para efeito de análise, deteremo-nos somente no primeiro vestido produzido pela artista.

A referida indumentária integra, hoje, a coleção permanente do MAM paulista. Depois dela, vieram outras versões do vestido, que a artista criou procurando mudar de um para o outro somente a cor (transparentes, pratas ou pretos), a trama e a intercalação dos materiais, que são basicamente os mesmos em todas as peças, a exemplo do *Sem título*, 1998 [fig. 38]. Essa variação sobre mesmo tema se tornaria comum à sua *práxis* artística, ao construir um determinado objeto e reproduzi-lo até esgotar todas as possibilidades de composições.

É importante aqui abrir um parêntese para falar do *Panorama da Arte*, por propor uma síntese da produção exibida no Brasil<sup>88</sup>. No caso específico da 25ª edição do evento, segundo o curador chefe Tadeu Chiarelli, a opção foi reunir artistas cujas obras evidenciassem, de alguma forma, “a supremacia de parâmetros capitaneados pelo corpo do artista (em sua totalidade existencial, intelectual e afetiva), pela sua vivência no mundo”<sup>89</sup>. Essa opção derivou do fato das produções trazerem para o campo das artes visuais questões que antes eram consideradas “extra-artísticas”, isto é, o artista e seu corpo “como parâmetro absoluto da produção”, observou o crítico<sup>90</sup>.

O fato de Pacheco ser selecionada para um evento tão significativo demonstra que, assim como seus congêneres, ela buscava fazer de sua obra registro de vivências específicas, como “manifestação de um determinado estar no mundo”<sup>91</sup>. E como as experiências – sejam elas físicas ou emocionais – são vividas unicamente no corpo, a produção da artista volta-se à criação de objetos cotidianos (vestidos e colares) relacionados diretamente com ele.

---

<sup>88</sup> No texto escrito para o catálogo que acompanhou a amostra, Chiarelli apontava para uma significativa característica da produção artística daquele final de milênio: “O que ocorre nesses últimos anos do século XX é que as linguagens estéticas grupais romperam-se como um tecido há muito esgarçado, fazendo com que tornassem visíveis as poéticas individuais. Quase nenhum artista, hoje em dia, manifesta-se mais a partir de linguagens comuns a grupos. Cada um deles tende a criar maneiras de manifestar suas questões por meio do emaranhado de fios condutores de linguagens passadas que, agora totalmente rompidos, têm que ser rearticulados apenas para servirem de base para a explanação de um conceito que tende a se manifestar na própria constituição do trabalho, deixando revelar – mais que alinhavos a determinadas linguagens instituídas – experiências individuais”. CHIARELLI, Tadeu. A experiência do artista como parâmetro. In: \_\_\_\_\_; CINTRÃO, Rejane; COCHIARALE, Fernando. *Panorama de Arte Atual Brasileira 97*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997. p. 13. Catálogo de exposição.

<sup>89</sup> Ibid., p. 14.

<sup>90</sup> Ibid., p.13.

<sup>91</sup> Ibid., p.12.

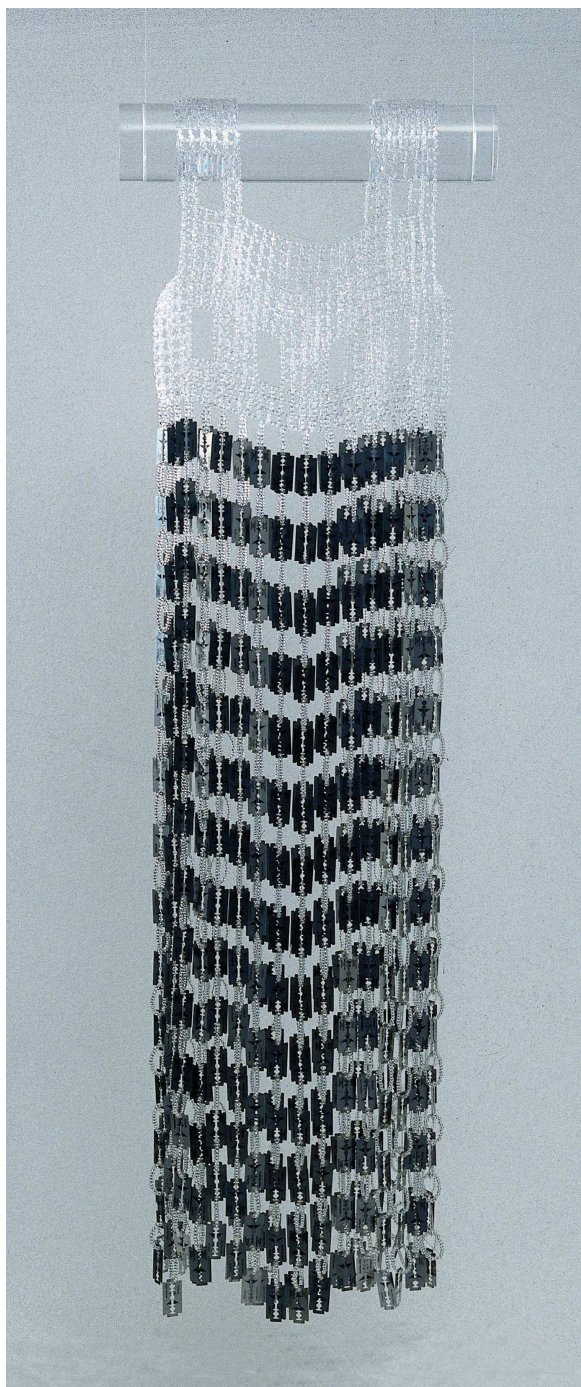


Figura 37 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1997.  
Cristal, miçanga e gilete. 129 x 39,5 x 8 cm.

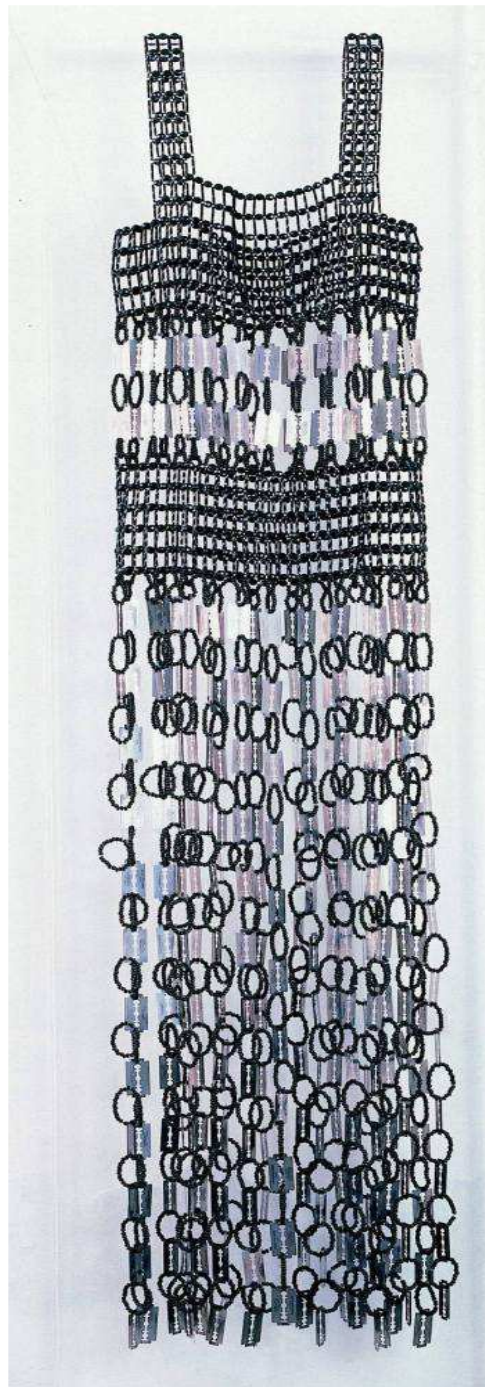


Figura 38 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1998.  
Cristal, miçanga e gilete. 140 x 36 x 5 cm.

Outro evento significativo do qual Nazareth Pacheco participou na década de 1990 foi a *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, mais especificamente do eixo temático *Um e Outro* – uma subdivisão do segmento de *Arte Contemporânea Brasileira: Um/e entre Outro/s* –, onde estiveram concentrados os trabalhos mais voltados à questão

do corpo<sup>92</sup>. Na ocasião, a artista apresentou diversos colares – *Sem título* (1998) [fig. 38 e 39] –, que conjugavam materiais de sentidos opostos, ou seja, delicados *versus* agressivos. São adornos de tamanhos e tipos diferenciados, alguns de aparência mais uniforme (em que a disposição dos materiais segue por igual em toda a extensão do fio ou trama) e outros de aspecto menos homogêneo (não seguem uma sequência exata até o final). Cada adereço dentro de um estojo de acrílico. O conjunto visto de um modo geral, à primeira vista, remete à vitrine de uma joalheria, mas revela-se, ao mesmo tempo, a um olhar mais curioso, como um mostruário de instrumentos cirúrgicos. Impossível não sentir certo arrepio ou sensação de incômodo diante deles.

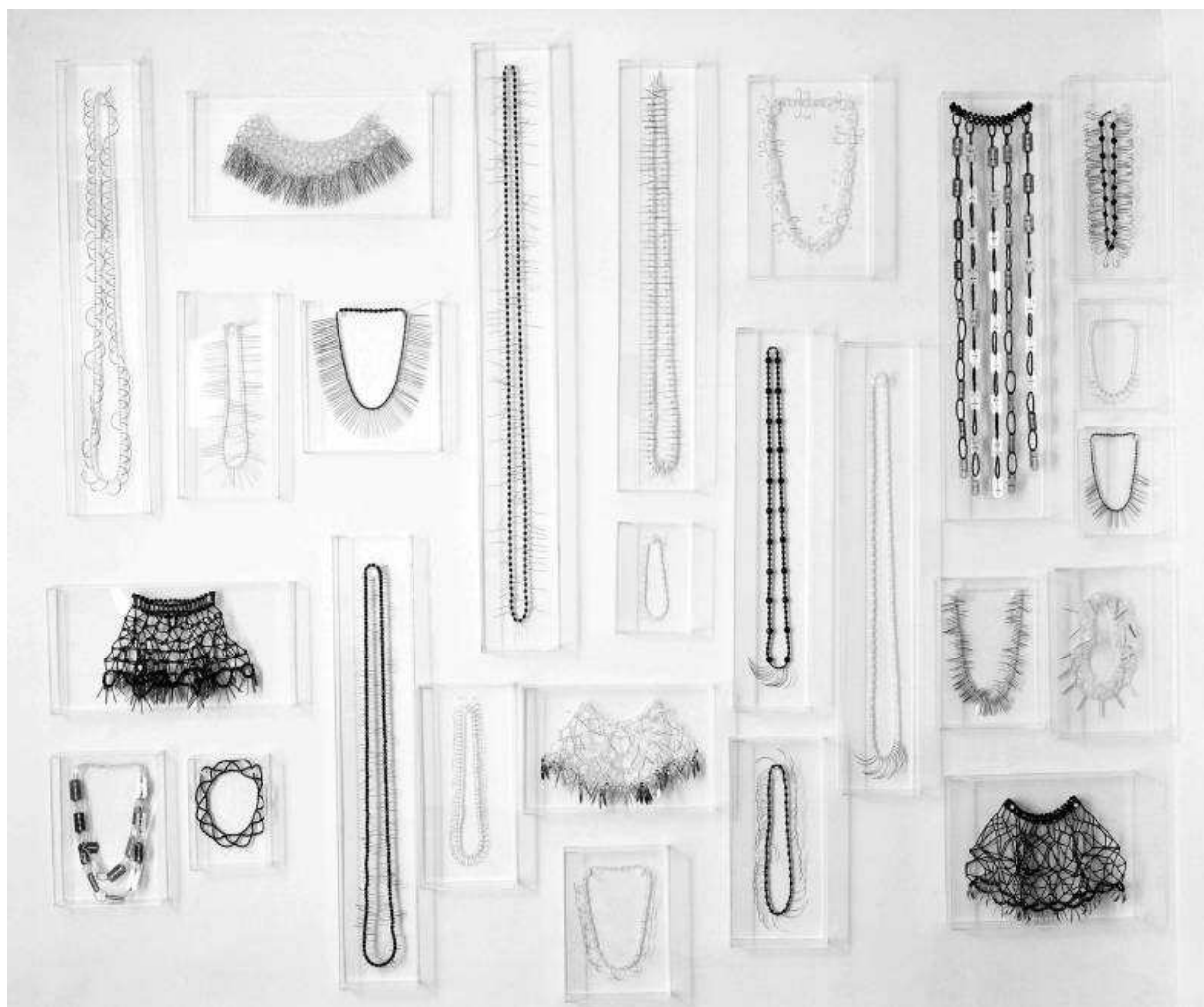


Figura 39 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1998.  
Obra exposta na XXIV Bienal Internacional de São Paulo.

<sup>92</sup> Mais informações vide catálogo do evento: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.





Figura 40 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1998. (detalhe).  
Cristal, canutilho e bisturi. Dimensões não informadas.

Os materiais empregados na construção das peças de “uso” feminino têm um valor simbólico. O contraponto poético entre materiais delicados e agressivos teve por finalidade despertar sensações ambíguas no observador: atração *versus* repulsa tal é o jogo proposto pela artista. Uma vez que, de longe, tanto os vestidos quanto os colares, seduzem o olhar por sua beleza formal, elaboração precisa e brilho. O reluzir dos cristais ou até mesmo dos metais, quase ofuscavam a ameaça – de cortar ou de ferir – implícita neles. Mas quando analisados de perto, a superfície visual desses objetos revela a crueldade dos instrumentos dilacerantes presentes ali, causando uma estranha sensação de repulsa no espectador atento.

De maneira subversiva, a artista perturbou a ordem das coisas ao criar artefatos destinados ao corpo feminino, mas impossíveis de serem usados, já que trazem consigo elementos que modificam suas funções originais e os transformam em potenciais instrumentos de tortura. São objetos que seduzem para, depois, mostrar do que são feitos: lâminas cortantes e instrumentos perfurantes. Esse trabalho parece combinar a estranheza do surrealismo e a vontade de causar repulsa no espectador, como à proposta pelos artistas do abjeto.

No tocante à estética surrealista, Tadeu Chiarelli, ao escrever sobre os “objetos construídos” de Nazareth Pacheco, relacionou-os ao *Cadeau*, de Man Ray (1921) [fig.40], um ferro de passar roupas com quatorze pregos fixados em sua base. Ambos, sendo objetos familiares, pela introdução de elementos novos potencialmente agressivos, adquirem certa estranheza em decorrência das “ameaças que passam a representar: ameaça física (podem comprometer a integridade de outros objetos ou do próprio corpo do eventual usuário) e ameaça psíquica (destroem nossas certezas sobre a “realidade” cotidiana)”<sup>93</sup>.



Figura 41 - Man Ray, *Cadeau*, 1972, réplica do original de 1921.  
Ferro e pregos. 16.5 x 10.2 x 8.9 cm.

De fato, percebemos nos colares e nos vestidos de Nazareth Pacheco uma maldade calculada, tanto em relação à forma, quanto aos materiais. Dispostos dentro de caixas de acrílico incolor ou pendurados num cabide, ambos despertam o desejo de tê-los, possuí-los, tocá-los. Desejo este barrado pelo risco real de rasgar ou ferir a pele/carne. Seus objetos refletem a fragilidade de nossa própria condição humana. Consciente do estranhamento que eles causam, a artista declara: “Não posso negar

<sup>93</sup> CHIARELLI, Tadeu. Uma realidade... Dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco. In: \_\_\_\_\_. *Arte contemporânea Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Lemos editorial, 2002. p. 295.

a perversidade presente nos colares e vestidos [...]”<sup>94</sup>. Mas quais seriam as circunstâncias da época que convergiram para que materiais tão agressivos tomassem a forma de adereços e/ou indumentárias ligadas ao universo feminino? A resposta nos é dada pela própria artista:

Chegou um momento em minha vida em que a questão do modelo ideal de beleza passou a ter um peso grande e foi por meio desta questão que, trabalhando com esses dados, a minha experiência de vida foi “transformada” em arte, mas com uma grande preocupação formal e estética ao realizar os chamados “objetos de arte”.

[...] os materiais cortantes e de perfuração escolhidos para confecção desses objetos estavam diretamente ligados a objetos que sempre me causaram medo e pânico: agulhas, lâminas, etc., os quais sempre eram utilizados nas cirurgias às quais me submeti. Mas, por outro lado, utilizo cristais, pérolas, materiais esses extremamente sedutores, que se tornaram desejados através de suas formas e brilhos. Ao desejar alcançar o belo, tenho que me submeter a cortes e perfurações<sup>95</sup>.

As palavras de Pacheco revelam que as peças produzidas com materiais cortantes e/ou perfurantes tiveram como ponto de partida sua experiência singular, como alguém que sofreu na própria carne incontáveis incisões, a fim de sanar deficiências físicas e adequar o seu corpo às exigências e regras externas. Como ela mesma aponta, os instrumentos cirúrgicos usados na confecção dos colares têm uma ligação direta com o seu corpo ou com a sua própria experiência de vida. Ao mesclar elementos agressivos com outros sedutores na construção de adornos e vestes, a artista procurou aproximar questões como beleza e dor. Embora seja fruto de uma reflexão pessoal, seu trabalho transcende o universo do testemunho autobiográfico para abarcar na sociedade ocidental a problemática do corpo aprisionado, submetido a padrões preestabelecidos de beleza. Por isso, ao tentar transpor a fronteira do individual para o coletivo, a artista procurou construir objetos que pudessem remeter a suplícios a que milhares de mulheres submetem-se, para atender aos parâmetros de gosto convencionais. Contudo, no caso dela, as sessões de tortura – cirurgias corretivas e estéticas – foram necessárias para corrigir os problemas de natureza congênita. A artista não teve outra opção.

<sup>94</sup> PACHECO, Nazareth. Entrevista concedida a Tadeu Chiarelli, mar. 2001. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/nazareth\\_pacheco.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm)> Acesso em: 10 fev. 2010.

<sup>95</sup> Ibid., *online*.

Nesse sentido, os artefatos femininos elaborados por Pacheco podem ser considerados comentários visuais sobre o culto ao corpo perfeito e os sacrifícios que essa prática envolve. O perigo que seus objetos representam para quem ousar vesti-los equipara-se ao preço que muitos estão dispostos a pagar para alcançar um acréscimo ou prótese de beleza. Nossas inferências têm como base algumas reflexões e questões levantadas pela própria artista:

Uma coleção de jóias [sic] que brilham, seduzem, despertam desejos ao mesmo tempo em que provocam ferimentos. Se por um lado, questionam padrões de beleza, por outro não medem esforços para alcançar o corpo ideal.<sup>96</sup>

Mas, afinal de contas, o que se faz com um vestido tão lindo, brilhante e cortante? Será que os padrões de beleza impostos pela sociedade ultrapassam o próprio limite da natureza humana? Uma época em que o corpo ideal é o magérrimo, que obriga manequins adolescentes a se submeterem a situações comparáveis às de campos de concentração. Do que vale um corpo perfeito que acaba interferindo e prejudicando a saúde mental?<sup>97</sup>

Como Pacheco mesmo aponta, seu trabalho questiona a ditadura da beleza imposta ao corpo feminino<sup>98</sup>. Seus objetos sádicos são emblemas de um tempo em que a corrida em busca do corpo “perfeito” (magro, jovem, belo e atraente) leva um número cada vez maior de seres humanos a adotarem procedimentos drásticos (dietas rigorosas, exercícios físicos em excesso, cirurgias plásticas, lipoaspirações, implantes de silicone etc.) como um meio rápido para conquistar as formas corporais consideradas ideais. Isso sem prever os esforços para atingi-las ou pensar nas possíveis consequências, o que, muitas vezes, pode ir além dos limites do próprio corpo. Não há problema nenhum em querer cuidar da aparência; a grande questão – apontada pela artista – é que a procura pela forma física perfeita pode resultar em sofrimento físico, ou psíquico, quando esse ideal não é atingido. A obrigatoriedade

<sup>96</sup> SILVA, Nazareth Pacheco. *Objetos Sedutores*, 2002. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 42.

<sup>97</sup> Ibid., p. 46.

<sup>98</sup> Nos anos 1990, vários artistas questionam padrões de beleza. Em 1993, Fernanda Magalhães inicia uma série de trabalhos autobiográficos em que aborda o preconceito contra o corpo gordo. Em 1997, Rosana Paulino, ao refletir sobre sua condição de mulher e negra, expõe na *25ª Panorama de arte atual brasileira* um trabalho que contém chumaços de cabelos crespos em que critica padrões e regras que os classificam como sendo ruins, muito longe daqueles sedosos, brilhantes e macios que aparecem nas propagandas de *shampoo*. Em 1999, Marc Quinn, um dos integrantes do grupo dos YBAs, começou a esculpir no mármore corpos com alguma deformidade física contrariando a noção de corpo ideal.



de ter que se manter dentro de um padrão priva o indivíduo da liberdade de ser tal como a natureza o fez e o aprisiona a modelos estéticos socialmente aceitos.

Em se tratando do culto contemporâneo ao corpo, Lúcia Santaella nos fala que a ideia de “reconstruir e modificar o corpo é recente no ocidente” e veio ganhando força no decorrer da segunda metade do século XX<sup>99</sup>. Entre os principais fatores que teriam levado à intensificação da preocupação com a aparência, a pesquisadora aponta a exposição excessiva do corpo na mídia e o desenvolvimento da indústria do embelezamento. Amplamente difundidas nas revistas, nos desfiles, no cinema e nos anúncios publicitários, as “imagens de *Top models*, *pop stars*, atores e atrizes *hollywoodianas* e da TV” comunicam os ideais de corpos a serem atingidos<sup>100</sup>. Esse ideal utópico de “perfeição”, por sua vez, funciona como um estímulo, levando homens e mulheres comuns a aderirem às mais variadas técnicas de modificação corporal. Nesse cenário, a função reservada à indústria do *design* corporal é o de garantir o culto por meio da oferta de serviços e produtos consumíveis<sup>101</sup>. Para Santaella, as mutações pelas quais o corpo vem passando têm feito dele objeto nuclear das artes porque são os artistas que “conseguem dar forma a interrogações humanas que as outras linguagens da cultura ainda não puderam claramente explicitar”<sup>102</sup>.

É na década de 1990 que as técnicas cirúrgicas de modelagem do corpo alcançaram a popularidade. Censurado por seu caráter perecível e imperfeito, suscetível ao envelhecimento, decadência e morte, o corpo passou a ser visto como uma espécie de rascunho que precisava da correção da medicina para eliminar rugas, flacidez, gordura, marcas de imperfeições e outros desvios, para melhorar a aparência e negar nossa condição frágil e mortal<sup>103</sup>. Esse horror à carne não deixava, indubitavelmente, de revelar o receio que o ser humano tem da morte, numa época em que, apesar de todos os avanços científicos, não cessavam de aparecer novas doenças em decorrência de falhas do sistema imunológico, como, por exemplo, a Aids. Para David Le Breton, um dos maiores especialistas no campo

---

<sup>99</sup> SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004, p. 60.

<sup>100</sup> \_\_\_\_\_, loc. cit..

<sup>101</sup> Ibid., p.128.

<sup>102</sup> Ibid., p.67.

<sup>103</sup> LE BRETON, 2003. p.16.

de estudos da corporeidade, a partir da interferência da medicina estética na vida dos seres humanos, a anatomia deixou de ser o “destino” do indivíduo para tornar-se a “matéria-prima” a ser modelada de acordo com o modelo de beleza em voga<sup>104</sup>.

Com relação à tirania da perfeição física, Le Breton traz importantes contribuições ao assinalar que o culto ao corpo atinge os sexos de maneira desigual. Segundo o antropólogo francês, a ditadura do corpo perfeito pesa mais sobre as mulheres, já que elas sempre tiveram a obrigatoriedade de serem bonitas e sedutoras, sendo, por isso, julgadas de maneira severa com base em sua aparência. Já os homens são valorizados pela sua posição social, e não por aquilo que aparentam fisicamente, embora nas últimas décadas também tenha crescido a obsessão deles pelo culto ao corpo perfeito e saudável como forma de exaltação da masculinidade.

No mundo capitalista, informa Le Breton, grande parte da população feminina encontra-se insatisfeita com seu corpo, fisionomia e idade, por não se enquadrar nos padrões de corpos estabelecidos pela mídia. Por causa disso, nas clínicas de cirurgia estética, as mulheres compõem a “maioria da clientela disposta a redesenhar a forma de seus rostos, seus seios, suas nádegas, se livrar da gordura ‘supérflua’ que permanece e remanejar ou lutar contra os sinais do envelhecimento”<sup>105</sup>.

Nesse sentido, os indivíduos do sexo feminino, apesar de terem alcançado certa liberdade sobre o interior corpóreo com o uso de métodos anticoncepcionais e autonomia “no plano social e político”, continuam submissos aos imperativos de “beleza, juventude, sedução”<sup>106</sup>. A produção de Nazareth Pacheco – seus vestidos e colares – caminha nessa direção, ao questionar os padrões de perfeição que aprisionam os corpos. Sem fazer arte panfletária ou levantar a bandeira do feminismo, a artista parte de sua experiência para abordar e ironizar a manipulação do corpo da mulher na cultura ocidental.

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 28.

<sup>105</sup> LE BRETON, David. Entrevista concedida a Bárbara Duarte. *RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 10, n. 28, 2011, p. 162-165 passim. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/RBSE%2010.28.abril2011.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2011.

<sup>106</sup> Ibid., *online*, p.166.

Dentro desse mesmo universo de investigação, que trata essencialmente das pressões impostas ao corpo feminino, transita também a francesa Orlan (1947-). Em entrevista recente, Nazareth Pacheco comentou que, no passado, essa artista lhe chamou bastante à atenção pelo trabalho realizado com o próprio corpo<sup>107</sup>. Ela foi autora de uma série de performances cirúrgicas realizadas entre 1990 e 1993. Em tal projeto, intitulado *A Reencarnação de Santa Orlan*, a artista – considerada pela crítica como adepta da arte abjeta – mandou esculpir em sua própria carne alguns traços faciais de figuras femininas retiradas de obras de arte: o queixo da *Vênus* de Sandro Botticelli; a boca da *Europa*, de *François Boucher*; o nariz da *Diana*, da primeira escola de Fontainebleau; a testa da *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, e os olhos da *Psyché*, de Jean-Léon Gerome<sup>108</sup>. A opção por essas personagens não foi em função da beleza artística de cada uma delas, mas sim pelo peso da história associada a elas. Ao incorporar essas características físicas a seu rosto, através de técnicas médicas, Orlan buscou reconstruir a si mesma segundo sua própria vontade.



Figura 42 - Orlan, registro da quinta performance cirúrgica, 1991, Paris.  
Fotografia. 110 x 165 cm.

<sup>107</sup> Entrevista concedida à autora. São Paulo, 8 jun. 2009.

<sup>108</sup> FONSECA, Raphael. Martírios do corpo feminino: Orlan e Hannah Wilke. In: *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro: UERJ DEART, ano 11, v. 1, n. 16, junho 2011. p. 30.

O espaço utilizado para as performances, em geral, era uma sala cirúrgica. Esse local, na maioria das vezes, era decorado de acordo com o tema escolhido, isso sem perder seu caráter cirúrgico, o que incluía a presença de médicos e enfermeiros. O trabalho da artista iniciava-se com o desenhar de seu novo rosto no computador, para logo depois sua carne ser cortada e sua face reconstruída cirurgicamente. Todo o procedimento era registrado em fotos e vídeos. Durante as cirurgias e sob efeito da anestesia local, Orlan costumava ler textos filosóficos, psicanalíticos e literários, indiferente ao desenrolar da ação e assumindo o risco da morte, mediante documentos firmados entre ela e os cirurgiões<sup>109</sup>.

A artista submeteu-se a nove operações no total, sendo *Onipresença* (1993), a sétima delas e a mais conhecida. A ação ocorreu em um centro cirúrgico de New York. O processo de transformação foi televisionado e o público pôde assistir a essa ação em tempo real, em museus e galerias de diferentes países. Durante o procedimento, foram introduzidos blocos de silicone logo acima de suas sobrancelhas para criar duas protuberâncias, além de outro em seu queixo. Os implantes subcutâneos inseridos na região da testa lembram chifres eflorescentes, o que remete de imediato a alguns deuses e sátiros da mitologia grega (metade homem e metade animal) símbolos de poder, força, fertilidade e divindade. Ao colocar próteses siliconadas na parte superior de sua face, a artista parecia querer reafirmar seu “poder” de modificar o próprio corpo como lhe convém e, assim, desafiar critérios estéticos em vigor. Assim, ela desfigurou o seu rosto para interrogar os padrões de beleza socialmente aceitos, mas também pela vontade de fazer do próprio corpo matéria de seu processo criativo, recorrendo em alguns casos ao citacionismo.

A autora das performances cirúrgicas define sua prática artística como *Carnal Art*, trabalho que, apesar de utilizar o corpo como suporte para intervenções extremas e buscar provocar o público pela via do repúdio, diferencia-se das ações da *Body Art*, uma vez que não busca a experiência da dor; muito pelo contrário, apela para o efeito dos anestésicos e medicamentos a fim de evitar qualquer sofrimento. No manifesto de sua autoria, a artista diz que a arte carnal é “feminista”. Interessada no

---

<sup>109</sup> As informações acerca do trabalho da artista foram retiradas de textos disponibilizados em seu site na internet. Disponível em: <[www.orlan.net](http://www.orlan.net)>. Acesso em: 20 jul. 2011.

debate sobre o estatuto do corpo na sociedade ocidental, busca a cirurgia não como resultado final, mas para fazer de seu corpo instrumento de “debate público”<sup>110</sup>.

A arte de Orlan situa-se no campo da abjeção já que ignora limites e regras impostas socialmente. Suas performances sádicas confrontam o espectador com a visão da carne retalhada, do sangue, do bisturi transpassando a pele. Muitos não suportam assistir a cenas de tamanha violência e desviam o olhar. A artista faz de si objeto de repulsa para demonstrar o horror que está por detrás das cirurgias estéticas. Sua finalidade é levar aquele que contempla suas ações “a reagir”, “a concordar” e “a discordar”<sup>111</sup>. Desse modo, arisca a sua própria vida com a intenção perturbar quem vê e questionar o que nos é imposto pela indústria da beleza.

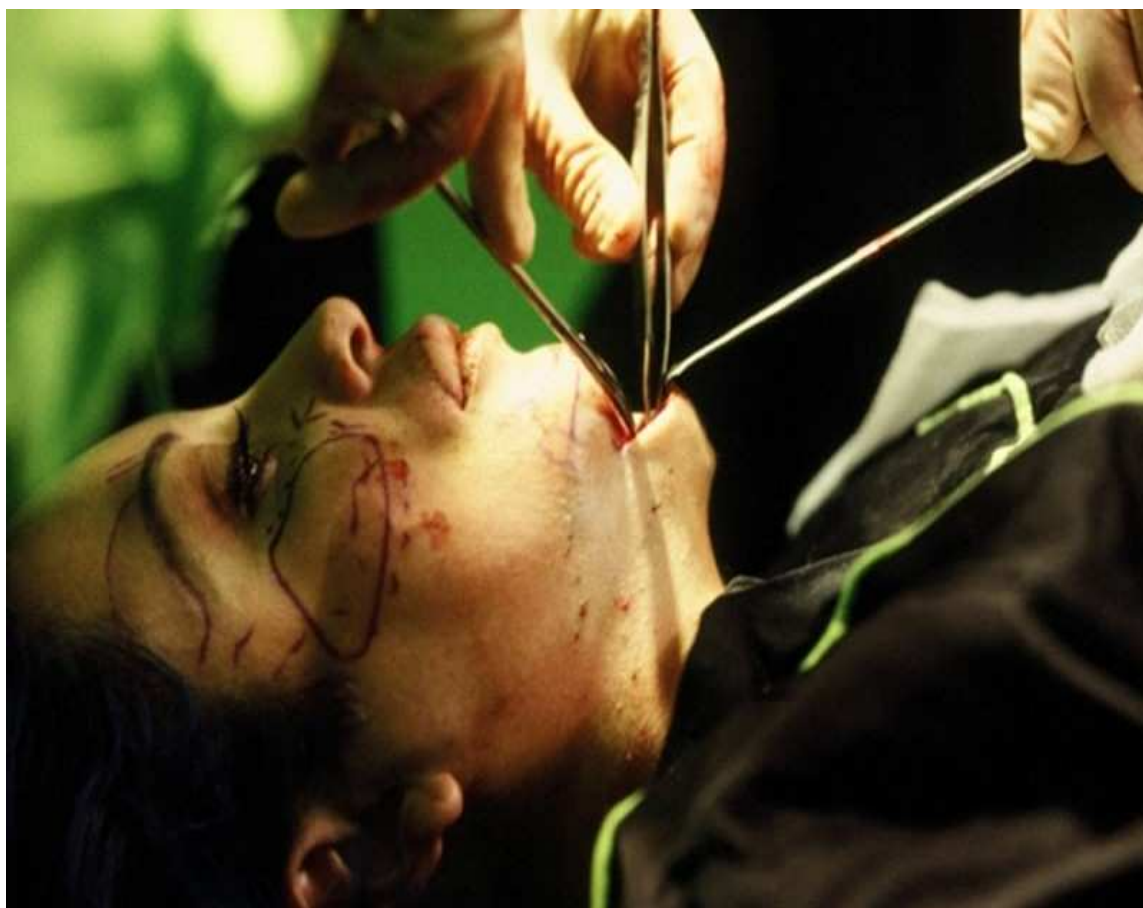


Figura 43 - Orlan, registro da sétima performance cirúrgica, *Onipresence*, 1993, New York. Fotografia. 110 x 165 cm.

<sup>110</sup> Ibid., *online*.

<sup>111</sup> LINHARES, Andréa. *O outro no auto-retrato: à partir das metamorfoses de Orlan*. Disponível em: <<http://www.fundamentalpsychopathology.org/anais2006/3.5.3.4.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

Podemos traçar algumas aproximações entre Nazareth Pacheco e Orlan. Ambas abordam questões referentes às pressões sociais impostas à mulher, que, muitas vezes, torna-se vítima das clínicas estéticas, sujeitando-se a toda sorte de manipulação na ânsia de alcançar os corpos esculturais exibidos pela mídia. É o caso da norte-americana Cindy Jackson que, para ficar parecida com a boneca Barbie (linda, magra e loira), passou por tantas intervenções estéticas que ocasionou sua entrada para o *Guinness Book* (livro dos recordes) como a mulher que mais fez cirurgias plásticas no mundo.

Em Orlan esses questionamentos são provocados, principalmente, através dos vídeos de suas performances cirúrgicas, que demonstram claramente o incômodo que essas cenas provocam no público, mediante a carne dilacerada exposta da artista. Já as formas produzidas por Pacheco seduzem o espectador para, depois, mostrar o perigo que representam à integridade do corpo humano. Riscos reais de ferir, machucar, dilacerar a pele. A francesa provoca o interlocutor com a visão do corpo sendo torturado; a brasileira, por sua vez, o afronta com objetos que podem causar sofrimento físico, simbolizando o preço que se paga para alcançar o ideal de belo.

Ademais, as duas artistas se submeteram, de diferentes maneiras e razões, a intervenções cirúrgicas. Embora a intenção de uma fosse corrigir problemas congênitos e atingir a “normalidade”, a da outra é distanciar-se da norma, fazendo do corpo uma manipulação estética. Os trabalhos de Orlan rompem com a contemplação plácida para estabelecer uma relação perturbadora, cruel e perversa para com o espectador, característica própria da arte abjeta. Para além dos pontos em comum, pode-se dizer que Orlan nos mostra o “processo” e o “resultado” de sua transfiguração, enquanto Pacheco exhibe os meios, isto é, os utensílios usados na reconstrução de seu corpo, em forma de adereços femininos confeccionados a partir de lâminas cortantes e agulhas de sutura<sup>112</sup>. Nesse sentido, difere da performer francesa, que faz do próprio corpo saudável suporte e material onde se opera uma transformação antiestética, que subverte os padrões de beleza aceitos e veiculados pela mídia. Na obra de Pacheco, o corpo está fisicamente ausente, podendo ser evocado, ou não, imaginariamente. Isso dependerá do espectador.

---

<sup>112</sup> SILVA, Paulo Cunha. *Cristais de dor*. Portugal: Galeria Canvas, 2000, s/p. Catálogo de Exposição.

Se levarmos em consideração a questão do olhar, o conjunto de objetos construídos com materiais cortantes e perfurantes por Pacheco pode revelar algo que não se restringe ao seu conteúdo aparente, através do jogo de olhares entre sujeito e o objeto. No tocante à ação de ver, Georges Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos, o que nos olha*<sup>113</sup>, ao considerar os volumes minimalistas e os manifestos que os acompanham, aponta que até mesmo o mais simples objeto de arte “não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto [...]”<sup>114</sup>. Porquanto para o filósofo da arte:

[...] o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível [...]. O ato de ver não é o ato de uma máquina perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta<sup>115</sup>.

Tal assertiva coloca a importância de se olhar para além da superfície visual das coisas, porque deter-se na explicação do visível seria uma recusa da latência, potência ou virtualidade do objeto. Aponta também que o ato de ver é uma relação dinâmica entre o sujeito e o objeto. Em seu ensaio, Didi-Huberman diz que é preciso inquietar-se com o “entre”, ponto de inquietude, de cisão aberta pelo que nos olha no que vemos para experienciarmos a obra. Pois é nessa inelutável abertura que a forma artística constrói sua novidade configuracional. O objeto de arte tem esta capacidade de trazer à tona aquilo que não se vê: o invisível. No entanto, este invisível não pode ser visualizado exceto pela percepção.

A obra de Pacheco provoca o observador por meio de uma materialidade inquietante. Diante de seus objetos, ele sente-se olhado pelos instrumentos cortantes e perfurantes que os compõem, de modo que é levado a situar-se no ponto de entremeio: “entre” a atração e a repulsa, “entre” o que vê e, ao mesmo

<sup>113</sup> Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman não se limita a demonstrar que objetos aparentemente simples como os minimalistas sempre oferece algo mais para ser visto, na relação com o espectador. Pensa a dupla distância entre aquele que olha e aquilo que é olhado a partir da releitura dos conceitos de “aura” e “imagem dialética” de Walter Benjamin. Também adentra o terreno da psicanálise para refletir sobre os modos de operação da imagem. Não iremos nos aprofundar nessas questões, visto que esse não é o nosso propósito, nem área de domínio. Interessa-nos somente valer-se da ideia de que objeto de arte dá a perceber algo a mais se levada em conta a dimensão da experiência.

<sup>114</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998. p. 95.

<sup>115</sup> Ibid., p.76-77.

tempo, o olha, de maneira que nós, espectadores, ficamos aprisionados em nossas próprias sensações.

A psicanalista Miriam Chnaiderman, ao escrever sobre os objetos de Nazareth Pacheco, parece reafirmar essa ideia, quando se refere à experiência de estar frente à obra da artista, ao observar:

É em nosso corpo que experimentamos a obra de Nazareth Pacheco: somos tomados pela vertigem de um mundo que nos estraçalha, esparramando vísceras em orgasmos bizarros entre a dor e o êxtase. Contrariamente ao artista que expõe seu corpo como objeto artístico, é o nosso corpo que fica desnudado diante dos objetos agudos e cortantes.

A ausência do corpo costurado, remontado (contrariamente a Orlan, que filma suas cirurgias) faz com que nosso corpo fique pesadamente presente em nossas sensações. São nossos corpos que são retalhados em estranhas plásticas e cicatrizes costuradas. O invisível corpo torna-se um corpo carregado de órgãos e vísceras com ruídos e odores. O que não podia aparecer, surge em fascínio de cantos de sereia.<sup>116</sup>

Nesse sentido, a fruição da obra se dá na ação de colocar-se nos objetos, nos vestidos, nos adereços, que culmina no projetar a dor que teríamos ao usá-los. As sensações despertadas são frutos da experiência junto à obra. Seus vestidos e colares fundamentam-se num jogo de ausência e presença, uma vez que, embora o corpo esteja fisicamente ausente na obra, o observador é levado a invocar sua própria imagem corporal para dar presença ao ausente. A materialidade das vestes e dos ornamentos desperta o invisível, o “mundo” das sensações; o corpo ausente se “presentifica” mediante a evocação de imagens corporais torturadas, ensanguentadas, dilaceradas pelos instrumentos cirúrgicos que os compõem. Mas isso somente ocorre quando se olha além da aparência meramente visível desses objetos, quando se pensa na dor e nas feridas que eles podem causar.

## 4.2. CORPORALIDADE E TRANSCENDÊNCIA

Sempre interessada em pesquisar novos materiais, ainda no ano de 1998, Nazareth Pacheco começou a produzir uma série de objetos em acrílico. Diferentemente dos

<sup>116</sup> CHNAIDERMAM, Miriam. *Nazareth Pacheco*. São Paulo: D&Z, 2003, p. 33-35 passim.



já citados vestidos e colares, suas mãos não participam de todo o processo de execução das obras. As peças de acrílico eram produzidas numa indústria especializada no manejo desse material. No ateliê da artista, elas recebiam o acabamento final – agulhas ou giletes –, que as transformavam em autênticos instrumentos de tortura. A contradição entre forma e conteúdo que caracterizou suas indumentárias e adornos também aparece nessa nova produção de modo ainda mais perverso. Enquanto nos artefatos femininos a carga artesanal camuflava os elementos perigosos, agora, o perigo apresenta-se sem disfarces.

Como demonstramos até aqui, as formas criadas por Pacheco guardam certo parentesco com objetos de tortura. Tal semelhança já aparecia em seus primeiros trabalhos confeccionados com pinos de borracha (1989). Contudo, observamos que essa particularidade tornou-se mais explícita depois que a artista visitou o Museu Medieval do crime (*The Medieval Crime Museum*), em Rothenburg, na Alemanha, em 1992. Admirada com o que viu, aquelas imagens ficaram guardadas em sua memória e transformaram-se em ideias, as quais, anos mais tarde, se materializaram em obras de arte de caráter perverso.

É o caso do balanço – *Sem título*, 1998 [fig. 44] –, formado por um assento de acrílico incolor repleto de agulhas fixadas em sua superfície, suspenso por correntes de cristais transparentes. Se o objeto remete a uma brincadeira da infância, as agulhas parecem recusar, simbolicamente, a presença da criança, não a permitindo brincar. Sua semelhança com um instrumento de tortura corporal é inquestionável, pois, de modo mais específico, o balanço lembra uma “cadeira de interrogatório”, com suas pontas metálicas afiadas, um dos instrumentos vistos pela artista no acervo do Museu Medieval do Crime.

Na Idade Média, a finalidade da tortura quase sempre era a de arrancar uma confissão daquele que infringia as normas tradicionais ou punir até a morte os hereges. Na contemporaneidade, ironicamente, muitos indivíduos são levados a martirizar o próprio corpo para atender às exigências da sociedade de “normalidade” ou de “perfeição”. Sendo assim, o balanço – referência aos suplícios a que Pacheco se viu sujeita desde pequena – parece deixar transparecer questões universais ligadas à dor e ao sofrimento humano que a cultura do consumismo quer negar com

suas promessas de felicidade e bem-estar duradouros. Por meio desse trabalho, a artista parece estabelecer uma espécie de diálogo consigo e com o mundo.

Quando observado atentamente, o brinquedo perverso criado pela artista nos olha de volta, produzindo dentro de nós imagens psíquicas. Nesse sentido, no espaço vazio formado por entre as agulhas que o compõem, algo se deixa figurar imaginariamente: um corpo ferido, torturado, mutilado, dilacerado. Isto é, o abjeto, aquilo que toca na “fragilidade de nossos limites”, na “fragilidade da distinção entre nosso dentro e fora [...]”<sup>117</sup>. No momento em que somos invadidos pelo olhar do objeto de Nazareth Pacheco, sentimos uma estranha sensação de repulsa, porquanto ele nos traz a lembrança de que somos feitos de carne, sangue, ossos, músculos, órgãos.



Figura 44 - Nazareth Pacheco, *Sem Título*, 1998.  
Acrílico, cristal e agulhas. 400 x 54 x 26 cm.

---

<sup>117</sup> FOSTER, 2005, p.178.

Em 1999, Nazareth Pacheco foi convidada por José Roberto Aguiar a integrar a mostra coletiva *Transcendência – caixas do ser*, realizada na Casa das Rosas - São Paulo. Na ocasião, a artista expôs objetos que tinham uma ligação direta com a história de seu corpo. No espaço branco da galeria, ela apresentou um cenário mórbido e desconfortante. Na parede, foram fixadas quatro caixas de luz com ultrassonografias de fetos com síndrome da banda amniótica, que faziam menção à suposta anomalia que a acometeu quando ainda estava no ventre de sua mãe, causando-lhe deformações físicas [fig. 46].

No canto da sala, um berço de acrílico transparente e aço, *Sem título* (1998) [fig. 45], tipo aqueles de recém-nascidos usados em hospitais. Ele recebeu um cortinado feito de giletes entremeadas de miçangas. Tal ato acabou por transformar um objeto, que seria símbolo de conforto para o corpo do bebê em lugar de tortura. Emblema de uma infância marcada por cortes e perfurações, o berço alude aos sofrimentos vividos por Pacheco, uma vez que com apenas dois meses de idade já havia passado por uma cirurgia para corrigir o lábio leporino e que teriam continuidade depois, em muitos outros procedimentos<sup>118</sup>.

A transparência do acrílico metaforicamente parece mostrar que a dor é invisível, não podendo ser vista, apenas comunicada. A experiência da dor é individual. Todos nós a sofremos de uma forma ou de outra. Nesse sentido, o trabalho da artista transcende o particular e toca a dor do espectador.

Isso porque a obra de arte contém questões mais amplas e universais que as vivenciadas por quem a criou, como Susanne Langer esclarece:

O artista formula esse aspecto esquivo da realidade que comumente é considerado amorfo e caótico; quer dizer objetiva à esfera subjetiva. O que expressa não são, por conseguinte, seus próprios sentimentos reais, e sim o que ele sabe sobre o sentimento humano. Uma vez que está de posse de um rico simbolismo, esse conhecimento pode ultrapassar, de fato, toda sua experiência pessoal<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> Entrevista concedida à autora. São Paulo, 8 jun. 2009.

<sup>119</sup> LANGER, Susanne *apud* ARAÚJO, Olívio Tavares de. Intensificar esses mistérios. In: \_\_\_\_\_; NOSEK, Leopoldo. *Dor, Forma, Beleza: a representação criadora da experiência traumática*. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2005. p. 21. Catálogo de exposição.



Figura 45 - Nazareth Pacheco, *Sem Título*, 1998.  
Miçanga, lâmina de barbear, acrílico e aço. 140 x 80 x 55 cm.

Em *Transcendência*, Nazareth Pacheco também expôs um banco – *Sem título* (1999) [fig. 46] – de acrílico preto, que ela diz ter construído a partir das dimensões de seu próprio corpo, o que remete de imediato a um ataúde construído nas medidas do falecido. Porém, nele não se pode sentar ou deitar, já que existem 1600 agulhas fixadas em sua superfície, que fazem dele um perigo em potencial. Esse trabalho é extremamente perturbador visto que ameaça, intimida e confronta o espectador com a precariedade de sua própria condição humana. O banco observado em sua negritude (morte), dimensão (esquife) e caráter agressivo (capaz



de destroçar o corpo), sugere o abjeto. Isto porque pode levar aquele que o observa a evocar imaginariamente um corpo/cadáver que é “o cúmulo da abjeção”<sup>120</sup>.

Para Georges Bataille, o cadáver é um objeto angustiante para o ser humano pela razão de ser a imagem de seu destino. Ele “testemunha a violência que não somente destrói um homem, mas que destruirá todos os homens”<sup>121</sup>. A obra de Pacheco, tal qual o defunto cuja proximidade e presença produz pânico, não pretende estabelecer uma relação pacífica com o sujeito; pelo contrário, quer provocá-lo, incomodá-lo, causar-lhe repugnância.

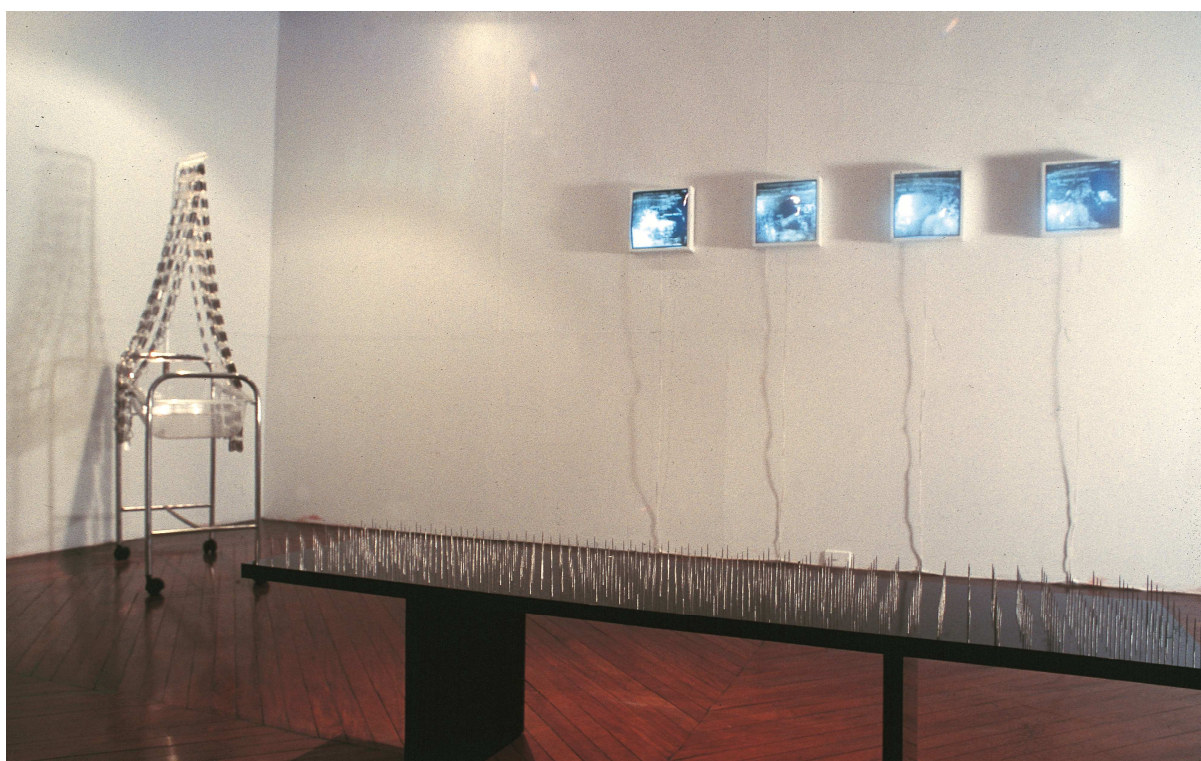


Figura 46 - Nazareth Pacheco, instalação, *Sem título*, 1999.

Segundo Pacheco a inspiração para compor sua instalação na Casa das Rosas veio de uma entrevista de Louise Bourgeois (1911-2010) concedida a Gary Koepke na qual ele indagava a artista sobre a relação entre arte e transcendência, obtendo dela a seguinte resposta:

Considero a transcendência um dom. O dom da inspiração que permite aos artistas fazer mais do que pensam ser capazes de fazer. Por exemplo, o artista tem a capacidade de se comunicar diretamente com o seu inconsciente. Isso é um mistério – um mistério benéfico, muito raro,

<sup>120</sup> KRISTEVA, 1980, p. 11.

<sup>121</sup> BATAILLE, 1968. p. 69.

evanescente. É um dom que vem de cima... muito próximo do amor. Por exemplo, você conhece um homem que de repente a atrai. Por quê? Ele não vale nada, não sabe distinguir a direita da esquerda... e de alguma forma é ele que você quer. É ele que a faz vibrar. Não depende de você fazer nada a respeito, só pode testemunhar. É como um milagre.<sup>122</sup>

As considerações de Bourgeois sobre o ato de transcender levaram Nazareth Pacheco a refletir sobre sua própria existência – no caminho percorrido desde a fase embrionária até a idade adulta, evidenciado nas imagens ultrassonográficas, no berço e no banco – e a concluir que estar “viva e levando uma vida normal” foi “uma possibilidade de transcender os próprios limites da vida”<sup>123</sup>. Convém lembrar que no contexto de final século, havia certa “atração da arte contemporânea por imagens de dor, deformação e violência”, que eram “exibidas como simulacros”<sup>124</sup>. Inserida nesse tempo/espaço, talvez Pacheco tenha sido afetada pelas questões que permeavam o meio artístico no qual estava inscrita.

Nesse ambiente, a artista parece ter encontrado o momento propício para reformular seu passado como um modo de compreender a si mesma num contexto mais amplo. De acordo com Joan Gibbons, a memória não é uma maneira de armazenar dados para depois recuperá-los, mas sim a chave para a compreensão emocional de nós mesmos ou do mundo. Ao investigar a questão da memória na arte contemporânea, a pesquisadora percebeu que muitos trabalhos autobiográficos apresentam-se como traços de experiências ou acontecimentos dolorosos vividos<sup>125</sup>.

No trabalho de Nazareth Pacheco, a memória não é um instrumento para explorar o passado, mas o meio pelo qual o que foi vivido recebe resignificação no tempo presente. Tal ação, segundo Gibbons, Freud chamou de *Nachträglichkeit* (termo em alemão que pode ser traduzido como retroatividade) que seria um processo psíquico, pelo qual “[...] uma experiência original é reconstituída, retranscrita ou rearranjada em relação às circunstâncias em curso” estabelecendo um novo significado desta para o sujeito<sup>126</sup>.

<sup>122</sup> BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST; Hans-Ulrich. *Louise Bourgeois: Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 307.

<sup>123</sup> SILVA, 2002, p. 307.

<sup>124</sup> CANTON, Kátia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Martins fontes, 2009. p. 41.

<sup>125</sup> GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007. p.4. (Tradução nossa).

<sup>126</sup> Ibid., p. 15. (Tradução nossa). “[...] an original experience is reconstituted, retranscribed or rearranged in relation to ongoing circumstances”.

A ideia de introduzir agulhas em sua produção, de acordo com Pacheco, foi uma maneira que ela mesma encontrou (no presente) de enfrentar o medo que esses objetos lhe causavam no passado durante as cirurgias a que era submetida. Comenta também que encontrou tal referência no trabalho e em depoimentos de Bourgeois:

A Louise Bourgeois fala disso, de você transformar o medo num objeto para que você possa lidar diretamente com ele [...].

Eu tinha pânico de agulhas. Quando ia ser operada, eu dizia: ‘minha mãe, não dá para cortar essa fase’. No fim, eles colocavam aquele cheiro, aquela máscara para eu desmaiar e eu sempre passava mal depois da cirurgia. Mas, pelo menos, eu não sentia esse momento da perfuração, que para mim parecia uma broca de tanto pânico, de tanto medo [...] <sup>127</sup>.

Segundo a artista francoamericana, o medo experimentado no passado reaparecia intermitentemente em seu corpo, e somente por intermédio da escultura descobriu uma maneira de reexperimentá-lo, manipulá-lo, “dar-lhe um caráter físico” para então “destruí-lo”<sup>128</sup>. Ora, medo é também dor, ela acrescenta, “muitas vezes não é considerado dor, porque está sempre se disfarçando”<sup>129</sup>. Baseando-se em suas palavras, podemos dizer que o processo de criação artística permite ao sujeito, a exemplo de Pacheco e Bourgeois, “exorcizar” seus medos, conflitos e tensões internas. Além de favorecer o autoconhecimento.

A brasileira, por sua vez, não costuma esconder a admiração que sente pela artista mais velha, falecida em 2010, a quem conheceu pessoalmente em julho de 1999<sup>130</sup>. A identificação não ocorre certamente por afinidade ou simetria artística, mas talvez seja pelo fato das duas revelarem determinados pontos em comum. Ambas tiveram a infância marcada por eventos dolorosos e souberam transformar suas experiências em combustível para a arte. As referências ao corpo e ao feminino são aspectos visíveis nas respectivas poéticas das duas artistas. Afora isso, elas diferem em relação à própria história de vida, bem quanto à utilização de materiais e

<sup>127</sup> Entrevista concedida à autora em 08 de junho de 2009

<sup>128</sup> BOURGEOIS, 2000, p. 227.

<sup>129</sup> Ibid., p. 205.

<sup>130</sup> Após o primeiro contato, Louise Bourgeois convidou Nazareth Pacheco para fazer parte seu “Salon”. Tratavam-se de reuniões de jovens artistas que aconteciam em sua casa, na cidade de New York, sempre aos domingos. O objetivo era discutir os trabalhos dos integrantes do grupo. A autora do vestido de giletes chegou a participar de alguns desses encontros. CHNAIDERMAM, Miriam. *Nazareth Pacheco*. São Paulo: D&Z, 2003, p. 61.



métodos na construção de suas obras. Há também na obra de Bourgeois um erotismo, que em Pacheco não é evidente.

O trabalho de Bourgeois é conhecido como autobiográfico, e ela mesma deixou clara a relação entre sua obra e a história pessoal, em um depoimento publicado pela primeira vez em 1994: “Toda a minha obra dos últimos cinquenta [sic] anos, todos os meus temas, foram inspirados na minha infância”<sup>131</sup>. Ao longo de sua trajetória artística, recorreu a uma grande variedade de materiais e suportes (desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, objetos, instalações). Nunca se filiou a nenhum movimento artístico, pois seu trabalho resiste a todas as tentativas de classificação<sup>132</sup>. Durante a infância, sofreu várias situações traumatizantes, dentre as quais presenciou as infidelidades conjugais do pai, que, inclusive fez da governanta da casa sua amante, bem como acompanhou de perto a doença e a morte precoce da mãe.

No início de sua carreira artística, entre 1946-1947, a artista elaborou uma série de desenhos e pinturas intitulada *Femme Maison* [fig. 47 e 48]. Tratam-se de imagens em que o corpo feminino tem a cabeça ou o tronco substituído pela representação de uma casa. Nos anos 1970, esse trabalho chamou a atenção de algumas artistas feministas norte-americanas, sendo interpretado como a identidade das mulheres reduzidas ao papel de donas de casa, mães e esposas<sup>133</sup>.

Nessa série, Bourgeois reflete sobre sua experiência como mulher, mas sua obra se estende a uma dimensão sociológica. A casa é vista como um espaço que aprisiona as mulheres. O tema do corpo feminino aprisionado, como vimos, também foi abordado por Nazareth Pacheco, porém, preso a padrões de beleza e não ao ambiente doméstico, até porque na década de 1990 as mulheres já haviam conquistado maior liberdade no que diz respeito a esse assunto do que no tempo em que a artista francoamericana aborda a questão.

<sup>131</sup> BOURGEOIS, 2000, p. 277.

<sup>132</sup> LEONI-FIGINI, Margherita. *Louise Bourgeois*. Paris: Centre Pompidou, 2008. Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-bourgeois>>. Acesso em: 15 out. 2011.

<sup>133</sup> MAYAYO, Patrícia. *Louise Bourgeois*. Hondarribia: Nerea, 2002. p. 12. (Tradução nossa).



Figura 47 - Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-1947.  
Óleo sobre linho, 91,4 x 35,6 cm.

Apesar de ter iniciado a sua carreira artística nos anos 1940, Bourgeois somente passou a receber atenção da crítica após ganhar uma retrospectiva no *Museum of Modern Art* (MoMA), New York, em 1982. Contudo, segundo Canton, seu trabalho só alcança destaque internacional “a partir do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, com obras de teor intimista, quando a memória pessoal passou a ser valorizada”<sup>134</sup>. Daí em diante, ela tornou-se referência para muitos artistas que estavam interessados em explorar questões de seus próprios corpos.

Foi na década de 1990 que Bourgeois começou a utilizar materiais relacionados a si mesma na produção artística. Muitas de suas obras incluem agulhas, tecidos, carretéis de linha, novelos de lã, alfinetes, enfim, objetos de infância que têm ligação com a oficina de tapeçaria que a família administrava. Há também obras em que as próprias roupas são utilizadas como material artístico. Em *Sem título* (1996) [fig. 49], obra apresentada na *XXIII Bienal Internacional de São Paulo*, vestes femininas que

<sup>134</sup> CANTON, Kátia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 45.

representam diferentes momentos vividos pela artista estão penduradas numa espécie de árvore metálica. A princípio, nada nos causaria estranheza nesse trabalho, se não fosse o fato de cada uma das peças estarem apoiadas em um osso volumoso. Isto é, ossos são transformados em cabides. O corpo desaparece e fragmentos do esqueleto se revelam, como memória e como substância<sup>135</sup>. Essa obra parece ser uma reflexão sobre a morte, tema bastante debatido no campo das artes visuais no último decênio do século XX.



Figura 48 - Louise Bourgeois, *Sem título*, 1996.  
Tecido, osso, borracha e aço, 300,3 x 208,2 x 195,5 cm.

Em muitas de suas obras, Bourgeois expressa atos de violência impingidos ao corpo: decepa a cabeça, braços, parte das pernas, remove os pés. Às vezes apresenta apenas partes do corpo (seios, falos, mãos etc.), sendo que dificilmente a figura humana se revela inteira em sua produção. Para isso, ela oferece uma

---

<sup>135</sup> LEONI-FIGINI, op. cit., nota 132. *Online*.

explicação: “Bem, a violência na obra vem da frustração. E qualquer tipo de frustração torna um animal violento. Todos somos frustrados até certo ponto, por algum motivo [...]”<sup>136</sup>.

Em *Arched Figure* (1999) [fig. 50], vemos suspenso um corpo feminino sem os braços e com as costas arqueadas, como num gesto de dor e agonia. O rosto, aparentemente esfolado e dilacerado, tem a boca entreaberta, parecendo ecoar de dentro dela um grito de socorro, e a cavidade dos olhos está vazia, como que voltada para dentro de si. A escultura é confeccionada em tecido rosa, com os remendos bem aparentes, tal como cicatrizes expostas.



Figura 49 - Louise Bourgeois, *Arched Figure*, 1999.  
Tecido cor de rosa, madeira, espelho e vidro. 190,5 x 152,4 x 99 cm.

Enquanto Bourgeois apresenta um corpo violentado, Nazareth Pacheco, ao contrário, mostra um corpo ausente, exibindo obras extremamente agressivas que trazem consigo elementos – agulhas, giletes, bisturis, dentre outros – que podem infligir dor e sofrimento físico. Por outro lado, como lembram instrumentos de tortura, seus objetos, de certo modo, não deixam de evocar um corpo dilacerado, cicatrizes e rasgos na pele, como ocorre em algumas obras de Bourgeois, entre outros artistas que tratam da questão em suas obras.

<sup>136</sup> BOURGEOIS, 2000, p. 194.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo buscamos analisar a questão do corpo em algumas obras de Nazareth Pacheco, sem perder de vista o contexto em que foram realizadas. Num primeiro momento, nosso olhar voltou-se ao início de sua trajetória profissional, no final dos anos 1980 e início de 1990, fase em que produziu uma série de objetos considerados herdeiros da tradição Pós-Minimalista, em que não havia qualquer referência explícita ao corpo, senão como metáfora: do sofrimento (via objetos de borracha vulcanizada) e da pele que denota a fragilidade da vida (via peças de látex). Naquele momento, a artista estava mais preocupada em investigar as qualidades intrínsecas dos materiais na produção tridimensional.

Mostramos que a partir de 1992, começou a construir um novo trabalho pautado na história de seu corpo, incorporando materiais ligados aos processos cirúrgicos pelos quais passou na elaboração de objetos e/ou instalações. No desenvolvimento desta pesquisa, sustentamos que tal interesse vinculava-se a uma forte tendência no campo das artes visuais, sobretudo no Brasil, que buscava trazer questões do corpo do artista como elemento central da obra, inscrevendo discursos que, em muitos casos, extrapolavam as fronteiras do particular identificando-se com os problemas mais urgentes da época. Nesse sentido, sua postura, naquele momento, condizia com a dos seus colegas de geração.

Contudo, se no decênio de 1990 parecia sentir-se à vontade em dizer que seu trabalho tinha ligação com experiências vivenciadas no seu próprio corpo, pouco tempo depois, a relação imediata entre vida e obra tornou-se um obstáculo a ser vencido por ela mesma. Passou a lhe incomodar o fato de os críticos constantemente darem ênfase a sua biografia, deixando de abordar aspectos de seu trabalho fora dos limites estreitos de sua história pessoal. A artista, por várias vezes, demonstrou insatisfação com a maneira como sua vida passou a ser frequentemente fundida com a interpretação de suas obras:

Acho perigoso as pessoas não conseguirem separar a minha produção da minha história. A obra tem de se sustentar por si mesma. E isso é possível. Quando mando meus trabalhos para o exterior, onde ninguém sabe o que

eu passei, a produção acaba sendo percebida normalmente. Cada vez mais estou saindo das questões pessoais<sup>137</sup>.

Ao longo deste estudo, algumas vezes, mencionamos que a obra – mesmo sendo autobiográfica – sempre se distancia daquele que a criou em prol de uma universalidade. Desse modo, por mais que alguns dos materiais utilizados pela artista (agulhas, bisturis, lancetas, frascos de medicamentos, receitas etc.) estejam relacionados à memória de seu corpo, eles não informam nada além de si mesmo, nada além de suas cores, formas ou brilhos. A obra está continuamente à espera de um sentido que somente o espectador poderá lhe dar.

A potencialidade da obra de Nazareth Pacheco não nos remete ao seu corpo cirurgicamente cortado ou às suas cicatrizes, mas ao nosso próprio corpo. A artista soube criar mecanismos que atuam na percepção sensorial e na elaboração mental daquele que observa suas obras. Construiu alternativas que permitem entrever algo além da superfície visível dos objetos de arte por ela criados; algo como a configuração invisível de carnes, vísceras, sangue ou até mesmo a perda fantasmática de um corpo; mediante o medo recalcado em todos nós da dor e da morte. Propôs situações instigantes ao utilizar as particularidades expressivas do próprio material, com a intenção de envolver-nos num jogo de sensações antagônicas: atração x repulsa. À distância, sua obra brilha, atrai o olhar, seduz e induz ao toque. De perto, causa estranheza, repele o tato, provoca aversão, porquanto pode destruir o corpo.

Esse caráter perverso, já se manifestava de modo sutil nas peças formuladas com pinos de borracha preta vulcanizada que traziam certa semelhança com instrumentos tortura. Fica mais evidente nos objetos do cotidiano que Pacheco produziu valendo-se de materiais cortantes e perfurantes. Criou vestido(s), colar(es), balanço, berço, banco, enfim, “utilitários” que ao invés de embelezar, adornar ou prover conforto ao corpo, representavam um perigo à integridade física. Tal produção pratica a própria impossibilidade... Diante da impossibilidade do contato físico, o espectador – para não correr o risco de ser dilacerado – é encorajado a

---

<sup>137</sup> PACHECO, Nazareth *apud* FERNANDES, José Carlos. Colares Colados à pele de Nazareth Pacheco. *Gazeta do Povo*. São Paulo, 25 de jun. 2000, p. 3.

projetar-se mentalmente para os objetos. Imagens corporais mutiladas, retalhadas, abjetas emergem de modo evocativo para preencher o lugar vago do corpo na obra. Assim, o ausente se presentifica na relação dinâmica entre sujeito e objeto.

A radicalidade do trabalho de Nazareth Pacheco com suas lâminas e pontas afiadas cria uma sensação de ameaça, de perigo que nos leva a questionar aquilo que vemos: a vida como violência permanente e a precariedade da condição humana. Referência de nossa própria fragilidade, sua obra demonstra quão vulneráveis somos, nos confronta com a realidade de nosso próprio corpo perecível que sente dor, sangra, sofre, deseja. Por outro lado, contrasta com o corpo perfeito cultuado na sociedade ocidental, (re)construído cirurgicamente.

Nossas análises nos levaram a perceber que a segunda metade da década de 1990 foi um momento de definições na carreira da artista. Nesse período, produziu obras que se tornaram a sua marca registrada, objetos do cotidiano desviados de sua função original que vieram a defini-la como uma das mais prestigiadas artistas de sua geração. A singularidade de sua poética repousa nas contradições, no jogo perverso que opera entre os materiais e as formas que constrói. São esses dados que determinam a particularidade de sua prática artística no âmbito das artes visuais no Brasil.

Apesar de neste estudo termos focado as séries de objetos criados até o ano 1999, não constitui impertinência informar que o trabalho de Pacheco vem mantendo coerência ao longo destes anos. O corpo humano continua sendo a diretriz de sua poética. Recentemente, em uma de suas obras a artista introduziu o próprio sangue dentro de pequenos, belos e delicados frascos de vidro, o que demonstra que atração e repulsão ainda têm lugar privilegiado em sua produção até os dias atuais.



## 6. REFERÊNCIAS

### Livros

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATAILLE, Georges, *O erotismo*. Lisboa: Moraes editores, 1968.

BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST; Hans-Ulrich. *Louise Bourgeois : Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CASTRO, Ana Lucia de. *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. Uma realidade... Dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco. In: \_\_\_\_\_. *Arte internacional brasileira*, 2 ed. São Paulo: Lemos- Editorial, 2002, pp. 292-296.

\_\_\_\_\_. *Atelier do Artista. A experiência de fazer arte no Brasil: Nazareth Pacheco e Gustavo Rezende*. São Paulo: Lemos Editorial. Arte Wyeth, 2001.

CHNAIDERMAM, Miriam. *Nazareth Pacheco*. São Paulo: D&Z, 2003.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1992.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2008. 3v.

COSTA, Cacilda Teixeira. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: *Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Volume XVIII. 2ª. Ed.* Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. New York: I. B. Tauris, 2007.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da Performance: Do futurismo ao presente*, tradução Jefferson Luiz Camargo, 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva S.A. 1987.
- GREENHILL, Joanna. Everything in Eva Hesse's Work was Different. In: POLLOCK, Griselda; CORBY, Vanessa. *Ecountering Eva Hesse*. Munich/Berlin/London/New York: Prestel, 2006. p. 223 – 231.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução Tereza Lourenço, 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Tradução Marina Appenzeller, 1 ed. São Paulo: Papyrus, 2003.
- LE MENS, Magali. *L'ouvre comme sécrétion corporelle: les noeuds d'Eva Hesse, perspectives historiques*. Actes du colloque international Projections : des organes hors du corps. Paris, 2006.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MAYAYO, Patrícia. *Louise Bourgeois*. Hondarribia: Nerea, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaio sobre a memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

## DISSERTAÇÕES

SILVA, Nazareth Pacheco. *Objetos Sedutores*, 2002. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

## CATÁLOGOS E FOLDERS

AMARAL, Aracy. *Espelhos e Sombras: Mirrors and Shadows*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

ARAÚJO, Olívio Tavares de; NOSEK, Leopold. *Dor, forma e beleza: a representação criadora da experiência traumática*. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2005.

BARROS, Regina Teixeira. *Nazareth Pacheco e Rosana Mariotto*. CEMIG Espaço Cultural Galeria de Arte. Minas Gerais, 1996.

CHIARELLI, Tadeu. *Desidentidade. Arte Contemporânea Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: MAM, 2006.

\_\_\_\_\_. *Um Roteiro Possível para o Panorama*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_; CINTRÃO, Rejane; COCHIARALE, Fernando. *Panorama de Arte Atual Brasileira 97*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. *O corpo como regra do jogo*. São Paulo: Panorama de arte brasileira, 1999.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

LEONE, Elisabeth. *Entre o tato e a visão*. São Paulo: Espaço de Artes Unid, 2003.

MILLIET, Maria Alice. *O corpo como destino*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1993.

\_\_\_\_\_. *O único, O mesmo, O A-Fundamento*. São Paulo: Valu Oria Galeria de Arte, 1996.

SILVA, Paulo Cunha. *Cristais de dor*. Portugal: Galeria Canvas, 2000.

SUSSMAN, Elisabeth. *Eva Hesse*. Londres: Tate Modern, 2002-2003.

WARR, Tracey. JONES, Amélia. *Le Corps de L'artiste*. Paris: Phaidon, 2005.

## ARTIGOS

FERNANDES, José Carlos. Colares Colados à pele de Nazareth Pacheco. *Gazeta do Povo*. São Paulo, p. 3, 25 de jun. 2000.

FONSECA, Raphael. Martírios do corpo feminino: Orlan e Hannah Wilke. In: *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro: UERJ DEART. v. 1, n. 16, p. 26-35, jun. 2011.

FOSTER, Hal. O retorno do real. Tradução de Cláudia Valladão de Mattos. In: *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. v. 1, n. 8, p. 163-186, jul. 2005.

JUNIOR, Carlos Uchoa Fagundes. Nazareth retoma o corpo como experiência. *Folha de São Paulo*. São Paulo, s/p, 30 de set. 1993.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Revista Gávea nº. 1, 1984.

LOBACHEFF, Geórgia. A arte mórbida dos anos 90. *Jornal da Tarde*, São Paulo, s/p, 29 de ago. 1994.

MORAES, Angélica de. Nazareth mostra a via crucis do corpo no Gabinete de Arte. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. D2, 30 de set. 1993.

\_\_\_\_\_. MAM exhibe “arte mórbida” em outubro. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. D1, 27 de set. 1994.

\_\_\_\_\_. Nazareth critica a exploração da vaidade “arte trata do corpo a ser esculpido”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, s/p, 05 de jun. 1997.

\_\_\_\_\_. Registros de Coragem. *Jornal da Tarde*, São Paulo, s/p, 06 de out. 1993.

## MULTIMEIOS

*GILETE azul*. Direção: Miriam Chnaiderman. Realização: Seqüência 1, São Paulo, 2003. DVD.

*O MUNDO da Arte: Objetos Sedutores de Nazareth Pacheco*. Direção: Sandra Regina Cacetari, Realização STV: Rede Sesc Senac de Televisão. DVD.

## ENTREVISTAS

SILVA, Nazareth Pacheco. 2009. Entrevista concedida a Hiáscara Alves Pereira, São Paulo, 8 jun. 2009.

SILVA, Nazareth Pacheco. 2001. Entrevista concedida a Tadeu Chiarelli, mar. 2001. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/.htm)>. Acesso em: 10 fev. 2010.

LE BRETON, David. *RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 10, n. 28, p. 162-169, abr. 2011. Entrevista concedida a Bárbara Duarte. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/RBSE%2010.28.abril2011.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2011.

## DOCUMENTOS ONLINE

BARROS, Stella Teixeira de. *Os objetos de Nazareth Pacheco*. 1989. Muvi – Museu Virtual. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/1990.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1990.htm)>. Acesso em: 02 de ago. 2010.

CHIARELLI, Tadeu. *O Tridimensional na Arte Brasileira dos Anos 80 e 90: Genealogias, Superações*. In: \_\_\_\_\_. FABRIS, Annateresa; FAVARATO, Celso; \_\_\_\_\_. *Objetos dependentes*. Muvi – Museu Virtual. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco/1990.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1990.htm)>. Acesso em: 02 de ago. 2010.

COCCHIARALLE, Fernando; MATESCO, Viviane. *Nu é forte motivo da obra de arte ocidental*. Disponível em: <[http://www.speculum.art.br/module.php?a\\_id=1337](http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=1337)>. Acesso em: 20 de jul. 2009.

Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3829](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3829)>. Acesso em: 29 de jul. 2010.

JONES, Bill. Hannah Wilke. *Poliester*, n. 9, 1994, p.30-33. Disponível em: <[http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh\\_94/press/1994\\_wilke\\_poliester\\_jones.pdf](http://www.feldmangallery.com/media/wilke/wilexh_94/press/1994_wilke_poliester_jones.pdf)> Acesso em: 16 jun. 2011.

LAGNADO, Lisette. *"Longing for the body", ontem e hoje*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>. Acesso em: 02 de ago. 2010.

LEONI-FIGINI, Margherita. *Louise Bourgeois*. Paris: Centre Pompidou, 2008. Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources//ens-bourgeois-en//ens-bourgeois>>. Acesso em: 15 out. 2011.

LINHARES, Andréa. *O outro no auto-retrato: à partir das metamorfoses de Orlan*. Disponível em: <<http://www.fundamentalpsychopathology.org/anais2006/3.5.3.htm>>. Acesso em 20 jul. 2011.

MESQUITA, Ivo. *O corpo em construção*. Museu Virtual. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth\\_pacheco\\_htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco_htm)> Acesso em: 10 jun. 2010.

MORAIS, Frederico. *Tridimensionalidade: Arte Brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac Naify, 1999. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro05.htm>> Acesso em: 30 de jul. 2010.

ORLAN. Disponível em: <<http://www.orlan.net>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

PACHECO, Nazareth. Disponível em: <<http://www.muvi.advant.com.br>> Acesso em: 10 fev. 2010.

PIANOWSKI, Fabiane. *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 5, 2007. Disponível em: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>>. Acesso em: 01 de ago. 2009.

SAATCHI. Disponível em: <<http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/sensation.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2009.

SANTOS, David. *Contra o formalismo: Robert Morris*. Revista Arqa – Arquitectura e Arte contemporâneas, Edição 86/87. Lisboa, 2008. Disponível em: <<http://www.revarqa.com/content/1/11/contra-formalismo/>>. Acesso em: 16 de jan. 2011.

## APÊNDICE A

**Entrevista com Nazareth Pacheco realizada por Hiáscara Alves Pereira, em 8 de junho de 2009, no apartamento/ateliê da artista, localizado no bairro Jardins, em São Paulo.**

**Hiáscara Alves Pereira:** *Você começou a desenvolver seus primeiros trabalhos profissionais na década de 80, num período marcado pela efervescência em torno da pintura. Como foi para você fazer objetos naquele momento? Seus trabalhos foram bem aceitos?*

**Nazareth Pacheco:** O *Como vai você geração de 80* ocorreu bem no início dos anos 80 e eu comecei a fazer meus primeiros trabalhos profissionais no final dessa década. Daí, entre 1988 e 1989, quando trabalhei com a borracha, já existiam muitos artistas que estavam fazendo um retorno ao objeto e à escultura, enquanto ainda existia a questão do *Como vai você geração de 80*, do *Grupo Casa 7* e do *Neo-expressionismo*. No final dos anos 80, também havia a questão da formalidade; falava-se de artistas que naquele exato momento eu não conhecia, como a Eva Hesse. Mas, logo em seguida eu viajei para New York e um amigo me apresentou um livro dela, depois que eu já tinha confeccionado meus primeiros objetos de borracha preta vulcanizada. Então, assim, eu percebi que parecia haver um inconsciente coletivo e muitas pessoas estavam voltando, retornando ao trabalho [tridimensional], ou seja, o Carlos Uchoa, que fazia objetos, a Deborah Paiva e o Sérgio Romagnolo, que expôs no Centro Cultural com a gente. Talvez esse movimento não tenha sido tão forte como a *Geração de 80* e o *Retorno à pintura*. Mas, no final da década de 80, muitos artistas estavam experimentando vários materiais e expondo, como a Márcia Pastore. Então, na verdade, quando iniciei minha trajetória artística, eu não me senti sozinha porque havia todo esse contexto. Eu não fazia parte de um grupo, meu trabalho sempre foi individual, mas eu, em nenhum momento, me senti só. Depois que eu participei do Centro Cultural da Funarte, muito foi falado sobre a referência em cima da obra da Eva Hesse, que muitos conheciam e outros não... A partir daí, passei a pesquisar mais a obra dela. Nos anos 90, os artistas se voltaram totalmente para a questão do corpo.



**HAP:** *Até porque o advento da Aids, nos anos 80, colocou em evidência a questão da morte, da fragilidade do corpo...*

**NP:** Talvez eu diga que isso não chegou a ser na década de 80... Talvez seja um assunto mais específico dos anos 90, porque eu não sei exatamente quando o Leonilson morreu... Mas eu fui monitora da Bienal de 1985 e tanto o Leonilson, quanto o Alex Vallauri estavam nessa Bienal e os dois acabaram morrendo de Aids... Então, assim, em 1985, não se falava muito sobre isso, não era o momento em que esse discurso era tão exposto, colocado.

**HAP:** *Durante sua trajetória artística, você trabalhou com diferentes materiais e formas, mas conseguindo manter um discurso coerente. Fale um pouco sobre como se deu a escolha de materiais como a borracha, os metais e o acrílico. O que lhe motivou a experimentá-los?*

**NP:** Eu cheguei a trabalhar com o bronze, entre 1984 e 1986. Eu tinha aula de modelo vivo, então, eu fazia o rosto, as pernas, o corpo inteiro... Cheguei até a fazer algumas peças fundidas. Em 1987, fui fazer um estágio em Paris na *École Supérieure des Beaux Arts*, daí eu trabalhei com rolhas de vinho, porque era uma coisa acessível. Então, no final da noite ou uma vez por semana, eu pegava as rolhas nos restaurantes que eu conhecia e com elas criei algumas instalações na universidade. Quando eu voltei de lá, fiquei muito decepcionada, porque eu achava que iria ter um ganho muito grande e, na verdade, não foi o que aconteceu... Eu comecei a experimentar vários materiais e um dia... Não sei se você conhece os irmãos Campana. Esta cadeira até é de um deles... [aponta para uma cadeira inusitada no canto da sala].

**HAP:** *Conheço... Eles são bem famosos...*

**NP:** Um dia, fui visitar o Humberto Campana, e ele me deu aqueles pinos pontiagudos de borracha preta... Então, comecei a fazer vários objetos e aquele era justamente um momento em que se falava muito dessa questão da escultura e da experimentação de novos materiais. Nessa fase da borracha, eu trabalhei com latão e depois com o látex, que era um material mais natural. Existia muito essa minha

necessidade de experimentar novos materiais... A questão tanto do acrílico, quanto da madeira, que são materiais que estou usando muito ultimamente, aconteceu porque quando eu fiz os primeiros colares, sentia a necessidade de expô-los como uma joia, como algo precioso, por serem utilizados objetos de perfuração e de corte. Daí, comecei a fazer as primeiras caixas de acrílico [pequenas vitrines onde são expostos os colares] e dessa relação com a dona da indústria, nos tornamos amigas...

**HAP:** *E a escolha do acrílico estaria também ligada ao fato dele ser um material translúcido e extremamente sedutor?*

**NP:** Eu acho que tem tanto a questão da sedução, quanto do jogo entre o leve e o pesado... Porque, na verdade, as peças de acrílico são super pesadas, algumas peças têm entre 40 e 50 quilos e, ao mesmo tempo, têm uma relação com o imaginário, o transparente, o quase inexistente... O acrílico remete à questão da sedução que já acontecia nos vestidos e nos colares de cristal. Do mesmo modo, algumas peças eu fiz com aço inoxidável, também trabalhando com essa ideia da oposição do material, da sedução e, ao mesmo tempo, são objetos de aprisionamento, são correntes, são de aço, sempre lidando com a ideia da sedução e da repulsão...

**HAP:** *Essa semelhança de alguns dos seus trabalhos com objetos de tortura ou aprisionamento se torna ainda mais perceptível após sua visita ao Museu do crime na Alemanha, não é mesmo?*

**NP:** Sim, porque eu visitei o Museu em 1992 e foi quase dez anos depois que eu fui fazer a minha tese de mestrado [refere-se aos trabalhos desenvolvidos durante o mestrado em poéticas visuais]. Embora existisse a latente vontade de lidar diretamente com esse tema, antes eu não tinha condições financeiras de executar esse trabalho, porque as peças eram muito caras. Mas já havia, um pouco antes, essa fantasia dos objetos de tortura, que sempre me seduziram, mas que também me espantavam, porque eu achava um absurdo essa coisa do corpo aprisionado, de você se sentir no direito... Então, eu acho que... e... [gagueja] sem deixar de tocar na questão de que era o meu próprio corpo aprisionado, eu me vendo em função de

cuidados cirúrgicos... Eu nasci com problemas congênitos... Passei por várias cirurgias e cuidados estéticos. Eu acho que existia essa questão relacionada à minha pessoa, só que chega o momento em que o trabalho deixa de falar de mim, para falar de uma coisa muito mais ampla ligada ao ser humano, a violência.

**HAP:** *E o uso de instrumentos médicos cortantes e perfurantes na confecção de objetos estava ligado às suas vivências pessoais? Fale o porquê da escolha deles.*

**NP:** Então, estão ligados às cirurgias que eu tive de passar... Com apenas dois meses de idade, já fui fazer a cirurgia do lábio leporino e eu sempre tive muito medo de agulhas. Então, acho que, em algum momento, eu fui tentar lidar com esses objetos que me aprisionavam de certo modo, lidar com a questão real... A Louise Bourgeois fala disso, de você transformar o medo num objeto para que você possa lidar diretamente com ele.

**HAP:** *E as caixas autobiográficas também foram uma tentativa de lidar com essa realidade que a apavorava?*

**NP:** Exatamente, mas era algo muito inconsciente. Tanto que essas caixas, quando as fiz, eu tinha um ateliê na João Moura e me lembro que as pessoas perguntavam: “O que você está fazendo?”. E eu respondia: “Ah, eu estou trabalhando com técnica mista”. Eu não falava muito desses trabalhos, porque, na verdade, era uma coisa minha. Só que foi justamente nesse início dos anos 90, quando o artista se volta para a questão interna dele, e isso estava acontecendo meio que escondido comigo. E daí alguns críticos, como a Maria Alice Milliet, o Ivo Mesquita, a Stella [Teixeira de Barros], foram ver o meu trabalho e disseram: “Isso aqui é uma exposição. É o que está se fazendo, se pensando”. Mas eu acho que era um inconsciente coletivo, porque não era uma coisa clara para mim. Eu estava lidando com coisas que eu achava que ainda não tinha exorcizado em relação ao meu corpo. E não pensava em transformar aquilo numa exposição.

**HAP:** *Existe alguma preocupação em seu trabalho com a durabilidade do material ou com a preservação da obra?*

**NP:** Eu trabalhei com um material perecível, que foi o látex. Esses trabalhos até existem, mas estão começando a colar, a se deformar... Aquele do vidro de sangue, eu guardo dentro da geladeira. Mas se ele vai se transformar em pó, se o sangue vai separar... Eu não sei. Só sei que vai continuar vivo... Quando a gente estava falando do final dos anos 80 e início dos anos 90, não existia essa preocupação... Era muito mais uma necessidade minha de experimentar novos materiais, e eu não estava inserida dentro de um mercado de arte, hoje estou. Existem vários colecionadores que possuem meus trabalhos, então, existe essa necessidade de eu entregar um trabalho que será eterno. As giletes, por exemplo, são de um material que se diz inoxidável. O vestido que está no acervo do MAM foi produzido em 1997 e se encontra em perfeito estado, mas as giletes sofreram apenas uma leve oxidação na coloração, porém a obra permanece a mesma. A madeira, por exemplo, pode correr o risco de trincar, mas se isso ocorrer é uma característica do material...

**HAP:** *Como surgiu a ideia de usar o seu próprio sangue para criar obras de arte? Certa vez, você disse que costumava se cortar muito quando fazia os vestidos de giletes. Teria sido essa a origem?*

**NP.** Sim. Eu morava numa casa de três andares, em que o ateliê era no primeiro e eu trabalhava muito lá em cima, às vezes, porque, na verdade, eu tenho ateliê para guardar os trabalhos... Eu gosto de trabalhar na sala, no meu quarto, no escritório. Então, por ser uma casa de três andares, não tinha tanto essa movimentação... Quando eu mudei para cá [refere-se ao apartamento onde mora no bairro Jardins, em São Paulo], acontecia de eu estar trabalhando no meu quarto, vendo a televisão, e daí eu me cortava [com as giletes]. Eu tinha trazido da Alemanha alguns papéis 100% algodão e deixei cair umas gotas de sangue sobre eles e depois me interessou fotografá-las. Assim, surgiram tanto os desenhos que são feitos com sangue, quanto as imagens das fotos. A partir daí, comecei a transportar a formalidade da imagem para a madeira e para o acrílico.

**HAP:** *O sangue teria algum significado em especial para você?*

**NP:** Tem a ver com a vida, com o interno e a máquina que é o nosso corpo. E que está o tempo todo suscetível a tudo: impurezas, cuidados, necessidades... Para

mim, o sangue é uma sedução total, ao mesmo tempo, tem esse outro aspecto do meu trabalho, que é a atração e a repulsão... Eu continuo lidando com essa dualidade, com a questão, não vou dizer da agressão, mas de algo que incomoda. Depois dessa exposição na Casa Triângulo, continuei pesquisando a questão do sangue até chegar à imagem da hemácia. Na ocasião da exposição na Casa Triângulo [realizada entre 26 de outubro e 17 de novembro de 2007], eu fiz uma campanha de doação e chamei o Ameo [Associação da Medula Óssea], que é uma instituição ligada a Santa Casa de São Paulo, um hemocentro, na verdade, que faz um trabalho de conscientização em vários lugares. No dia, acho que foi 10 de novembro, durante a exposição, o Ameo compareceu com enfermeiros e pessoas que haviam sido transplantadas para prestar esclarecimentos aos visitantes sobre a doação de medula óssea. Então, algumas pessoas sabiam que o Ameo iria e foram para fazer essa doação, porque, na verdade, é um exame de sangue que você faz, depois a tipagem sanguínea vai para o cadastro nacional. Eu consegui catalogar uma média de 25 pessoas, o que poderia ser pouco, mas, ao mesmo tempo, foi super importante para esclarecer, porque elas tinham a impressão: “Ah, não! Vão perfurar sua medula e você vai ficar paralisado”... Então, existia a minha necessidade de expandir um pouco mais essa questão do sangue, porque as pessoas estão morrendo por causa de leucemia, e o acesso [a doação] é tão tranquilo, você em vida pode salvar a vida de alguém.

**HAP:** *Além de questões relacionadas aos padrões de beleza impostos pela sociedade, a violência ao corpo, quais outros discursos sua obra abarca?*

**NP:** Sabe! Eu fui a New York em 2001 para a exposição da Louise Bourgeois... Daí veio conversar comigo uma curadora que estava cuidando de uma mostra que se chamava “Beleza perigosa”, e ela falava: “Quando você chega aqui em New York, o primeiro contato que se tem com a cidade é o apelo à beleza e ao consumo”. Estávamos falando do meu vestido, porque, justamente, tinha um vestido nessa exposição. Daí, ela disse assim: “Um segundo aspecto que você vai ver é todo esse arranha-céu”. Então, é uma cidade que vive em função do consumo, e isso tem toda uma representação desse momento do mundo, e, justamente, no mesmo ano, em setembro, veio a queda das torres gêmeas. A questão é o quanto a gente vive em função do corpo aprisionado pelo belo, pela estética e pelo consumo também. Isso

foi, mais ou menos, o que nós conversamos. Eu diria que o meu trabalho, em algum momento, está falando de mim, mas, ao mesmo tempo, também está falando do ser humano, da violência. Eu tive algum retorno de crianças e adolescentes em dois casos. Em um, as crianças diziam que a mulher poderia colocar o vestido de giletes, era só colocar *bandaids* no corpo todo. Em outro, eram adolescentes da periferia falando que toda mulher deveria usar um vestido daquele, para não correr o risco de ser violentada. Então, na verdade, o trabalho aborda a questão do corpo aprisionado... A gente lida com a questão mental ou psíquica da pessoa. Eu acho que o meu trabalho está relacionado com as questões do mundo de hoje.

**HAP:** *E essas questões surgem no momento em que você está executando a obra ou depois?*

**NP:** Não, sempre surgem depois! Por exemplo, eu estava fazendo a cortina de giletes para uma instalação, daí eu cortei o dedo, comecei a observar o sangue, coloquei-o sobre um papel que havia trazido da Alemanha e fotografei, depois fui fazer as esculturas... Daí, eu queria que a exposição tivesse algo mais... Então, eu fui pesquisar sobre o projeto Genoma, em seguida conversei com as pessoas do hemocentro para ver o que eu poderia fazer para que a exposição não terminasse ali... Pensando nessas questões, eu cheguei ao Ameo e ao Redome, mas ainda enquanto eu estava produzindo. No caso daquela série das hemácias, eu tive que fazer uma hemácia de bronze, para depois olhar para a de cera e dizer: “Não é que isso aqui é interessante!” Eu acho que a leitura do trabalho acontece posteriormente. Mesmo no caso do vestido, eu estava lidando com a questão do brilho e da sedução e com questões internas minhas, como o medo da perfuração, do corte... Mas depois que você tem a produção é que você começa a fazer algumas interpretações...

**HAP:** *E tem também a leitura da crítica, não é mesmo?*

**NP:** Que, às vezes, é maravilhosa e viável. Quando eu fiz a exposição na Raquel Arnaud, em que eu falava do meu corpo, das cirurgias, dos processos de transformação, percebia que as pessoas que chegavam lá, não estavam olhando para a minha história, mas para a história delas e, ao mesmo tempo, eu acho que

houve muita coragem a minha de estar mostrando a cara, a carne, o externo, o interno... Mas, de repente, esse trabalho mexia com cada um, com o seu repertório, a sua memória. Então, eu acho que o trabalho não se reduz à minha história, ao meu corpo. Há também o olhar e o repertório do observador. Eu tinha pânico de agulhas. Quando ia ser operada, eu dizia: “minha mãe, não dá para cortar essa fase”. No fim, eles colocavam aquele cheiro, aquela máscara para eu desmaiar e eu sempre passava mal depois da cirurgia. Mas, pelo menos, eu não sentia esse momento da perfuração, que para mim parecia uma broca de tanto pânico, de tanto medo. Então, eu acho que, dependendo do repertório da pessoa, ela se identifica com o trabalho por meio de sua memória.

**HAP:** *Para você, a crítica dá conta de abarcar todas as questões que seus trabalhos englobam? Ela contribui ou atrapalha?*

**NP:** A crítica contribui muito. Mas eu acho que é uma leitura da crítica. A minha obra não é a Nazareth. Existem aspectos da minha vida, mas ela não é uma representação real de quem sou, e eu acho que esse cuidado deve existir. Eu penso que as pessoas, às vezes, olham o trabalho, leem e já querem identificar o artista. Eu sou o sujeito que produzo, mas o resultado dessa produção não sou eu, é o objeto. Muitas pessoas acabam confundindo. Teve a exposição em que falei dos processos cirúrgicos e chegou um momento em que tudo aquilo começou a me incomodar muito, porque eu passei para outras fases do meu trabalho e continuavam falando: “Não, a Nazareth teve um problema congênito”. Gente, a minha vida diz respeito à produção daquele momento e é óbvio que alguns aspectos da vida de todos os artistas vão estar relacionados à obra. Mas aquilo me incomodava profundamente, porque eu não estava mais falando dos processos cirúrgicos e do meu corpo... E usou-se durante muito tempo isso para tentar explicar uma coisa que não era mais a Nazareth, já era a questão da violência, da fragilidade do corpo, que tanto pode ser o meu, quanto o seu corpo.

**HAP:** *Você apresenta um trabalho amadurecido e uma produção bastante significativa, que segue uma linguagem própria. Por que a necessidade de dissertar sobre o seu próprio trabalho?*



**NP:** Na verdade, eu odiei ter que escrever sobre o meu trabalho [risos]. Eu sofri muito [silêncio]. Só que a partir do momento em que resolvi fazer um mestrado, ingressar numa universidade, existe certas exigências, daí, eu me deparei com a questão de ter que produzir um texto, o que foi muito difícil. Nunca gostei muito de escrever, justamente porque eu gosto da coisa da manipulação, do fazer, da mão, da produção do objeto... Como eu falei para você, num primeiro instante, não existe um conceito sobre a obra e, depois, é óbvio que eu tenho que pensar no trabalho, discutir, conversar com os críticos. Em determinados momentos, eles me dão algumas possibilidades de leitura do trabalho. Mas foi muito difícil para mim, tanto que, se você observar a minha dissertação, escolhi contar sobre o processo de produção em alguns aspectos e também com muitas imagens que representavam a obra. Foi importante, porque tive que pensar a minha produção. Mas foi extremamente desgastante, muito difícil. É muito mais fácil eu pegar um material e transformá-lo em um objeto do que sentar no computador e escrever. Agora, eu também assumo que, depois da dissertação, tenho mais facilidade.

**HAP:** *Fale um pouco sobre a sua admiração pelo trabalho da Louise Bourgeois.*

**NP:** A Louise tinha mostrado vários trabalhos em duas Bienais seguidas. O Paulo Herkenhoff tinha feito uma sala especial para ela na Bienal [refere-se a XXIII Bienal de São Paulo], mas eu ainda não a conhecia pessoalmente quando nós participamos da XXIV Bienal. Então, eu falei com o Paulo Herkenhoff do meu interesse de conhecê-la e ele me falou das reuniões que ela fazia aos domingos. Daí, quando eu viajei para New York procurei o telefone da Louise na lista e liguei para a casa dela. Depois que eu me apresentei, a Louise me convidou para ir até lá. Mas, na verdade, eu já tinha a maior admiração pela obra dela, já tinha comprado alguns livros e fui me aproximando mais.

**HAP:** *Ela foi uma referência para você? E quem são os artistas com quem você se identifica ou mantém afinidades?*

**NP:** Referência não como produção. Na fase do látex, eu fui conhecer as obras da Eva Hesse, então, eu sinto que existe um diálogo entre o meu trabalho e o dela. Com a Louise, não é durante a produção que existe essa conversa. Eu acho que

depois que o trabalho está produzido você vai procurar com quem você tem esse diálogo. Existem algumas questões que me interessam e de que eu gosto na obra dela. Sabe! A própria Eva Hesse tem uma história de vida muito pesada, e que eu não associo à minha vida, eu associo à produção dela, que é semelhante à minha. Quer dizer, a minha tem uma questão semelhante que ela acabou trabalhando, como a questão formal dos objetos e dos materiais. A Louise teve uma relação conturbada com o pai, já a minha foi totalmente oposta. Então, existem alguns aspectos das obras dessas artistas que me interessam... [pausa]. Outra artista que, em algum momento, me chamou bastante a atenção foi a Orlan, pelo trabalho realizado com o próprio corpo. Mas, em termos de Brasil, não teve um assim que me chamasse tanto a atenção que eu me lembre.

## APÊNDICE B: CRONOLOGIA

### EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

#### 1985

Espaço Cultural Júlio Bogoricin, São Paulo, SP, Brasil.

#### 1988

AB. OHM Galeria de Arte, São Paulo, SP, Brasil.

#### 1989

Itaugaleria, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Itaugaleria, Ribeirão Preto, SP, Brasil.

Itaugaleria, São Paulo, SP, Brasil.

#### 1990

Itaugaleria, Brasília, DF, Brasil.

Itaugaleria, Goiânia, GO, Brasil.

Itaugaleria, Vitória, ES, Brasil.

#### 1991

Projeto Macunaína, IBAC, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

#### 1993

*O corpo como destino*, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, SP, Brasil.

#### 1997

*Nazareth Pacheco*, Valu Oria Galeria de Arte, São Paulo, SP, Brasil.

**1999**

ICBRA (Instituto de Cultura Brasileira), Berlim, Alemanha.

Maison du Brésil, Bruxelas, Bélgica.

**2000**

*Cristais de dor*, Galeria Canvas, Porto, Portugal.

Museu Universitário de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil.

**2002**

*Nazareth Pacheco*, Ceuma, São Paulo, SP, Brasil.

*Mulher(es)*, Pinacoteca Benedito Calixto, São Paulo, SP, Brasil.

**2003**

Mercedes Veigas Escritório de Arte, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

*Entre o tato e a visão*, Espaço de Artes Unid, São Paulo, SP, Brasil.

Galeria Brito Cimino, São Paulo, SP, Brasil.

**2004**

*Entre o Tato e a Visão*, Sesc/São Carlos, São Carlos, São Paulo, SP, Brasil

**2005**

Galeria Murilo de Castro, Belo Horizonte, MG, Brasil.

**2007**

Casa Triângulo Galeria de Arte, São Paulo, SP, Brasil.

**2008**

*Objetos sedutores*, FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto, MG, Brasil.

**EXPOSIÇÕES COLETIVAS:****1988**

Panorama de Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

**1990**

Centro Cultural São Paulo, SP, Brasil.

Macunaíma 90, IBAC, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

**1991**

Projeto ABC, Pinacoteca do Estado, São Paulo, SP, Brasil.

**1991**

Panorama de Arte Atual Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

**1994**

*Espelhos e Sombras*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

*A Foto Contaminada*, Centro Cultural São Paulo, SP, Brasil.

**1995**

*Espelhos e Sombras*, Centro Cultural Banco do Brasil, RJ, Brasil.

*O objeto gravado*, Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, PR, Brasil.

**1996**

*O Único, O Mesmo, O Afundamento*, Valu Oria Galeria de Arte, São Paulo, Brasil.

*Nazareth Pacheco / Rosana Mariotto*, CEMIG, Belo Horizonte, MG, Brasil.

**1997**

ARCO'97, Feira Internacional de Arte Contemporâneo, Madri, Espanha.

Novas Aquisições, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

*Intervalos*, Paço das Artes, São Paulo, SP, Brasil.

*Experiências e Perspectivas: 12 visões contemporâneas*, Museu Casa dos Contos, Ouro Preto, MG, Brasil.

*Panorama de Arte Brasileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

*XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, Pavilhão da Bienal, São Paulo, Brasil.

**1998**

ARCO'98, Feira Internacional de Arte Contemporâneo, Madri, Espanha.

*Feminino/Plural: La mujer y las artes visuales*, Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires, Argentina.

*Medidas de Si*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

*Da arte de Expor Arte*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

*A Gravura Como Escultura*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

*Panorama de Arte Brasileira*, Museu de Arte Moderna, Recife, PE, Brasil.

*III Bienal Barro de América*, Maracaibo, Venezuela.

*III Bienal Barro de América*, Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, SP, Brasil.

*Arte Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, SP, Brasil.

*A Falta*, Valu Oria Galeria de Arte, São Paulo, SP, Brasil.

*Espelho da Bienal*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ, Brasil.

*Anos 90*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

**1999**

*A vueltas con los sentidos*, Casa de América, Madri, Espanha.

*Noturnos*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

*Cotidiano/Arte anos 60/90*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

*Sweet and Sour*, Art & Public, Genebra, Suíça.

*Transcendência - Caixas do ser*. Casa das Rosas, São Paulo, SP, Brasil.

**2000**

XII Mostra da Gravura de Curitiba, Paraná, PR, Brasil.

**2000**

III - Galeria Brito Cimini, São Paulo, SP, Brasil.

*Messagers de la Terre*, Rur'Art Cript Poitou - Charentes, Rouillé, França.

**2000**

ARCO'00, Feira Internacional de Arte Contemporâneo, Madri, Espanha.

*Ars Erótica - Sexo e Erotismo na Arte Brasileira*, MAM, São Paulo, SP, Brasil.

*Mujeres de las dos orillas*, Centre Valencià de Cultura Mediterrània, Valença, Espanha.

*Entre a Arte e o Design*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP, Brasil.

Panorama de Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

*Acima do Bem e do Mal*, Paço das Artes, São Paulo, SP, Brasil.

**2001**

*Virgin Territory*, National Museum of Women in the Arts, Washington, Estados Unidos.

*Fio da trama*, El museu Del Barrio, New York, Estados Unidos.

*Espelho Cego*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

*Deslocamentos do eu*, Itaú Cultural, Campinas, SP, Brasil.

*Espelho Cego*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

*Recortes*, Galeria Brito Cimini, São Paulo, SP, Brasil.

*Trajetória da Luz na Arte Brasileira*, Itaú Cultural, São Paulo, SP, Brasil.

*O espírito da nossa época*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

*Louise Bourgeois' Salon*, Artists Space, New York, Estados Unidos.

*Mostra de Arte Contemporânea Brasileira*, Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, Argentina.

*PER-VERSUS*, Obra Aberta, Porto Alegre, RS, Brasil.

## **2002**

*Entre Línea*, La Casa Encendida, Madrid, Espanha.

*Fio da trama*, Malba, Buenos Aires, Argentina.

*O Mapa de Agora*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP, Brasil.

*Dangerous Beauty*, The Jewish Community Center in Manhattan, New York, Estados Unidos.

## **2003**

*Apropriações*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

*Meus amigos*, Espaço Villa-Lobos, São Paulo, SP, Brasil.

*A arte atrás da arte*, Espaço Villa-Lobos, São Paulo, SP, Brasil.



**2004**

*Arte Contemporânea no Acervo Municipal*, Centro Cultural, São Paulo, SP, Brasil.

*O Preço da Sedução: do espartilho ao silicone*, Itaú Cultural, São Paulo, SP, Brasil.

*Plataforma São Paulo: 450 anos*, Museu de Arte Contemporânea - USP, São Paulo, SP, Brasil.

**2005**

*Dor, Forma, Beleza*, Estação Pinacoteca, São Paulo, SP, Brasil.

*O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira*, no Itaú Cultural, São Paulo, SP, Brasil.

**2006**

*Desenho contemporâneo*, Oficina Cultural, Uberlândia, Minas Gerais, MG, Brasil.

*Um Olhar Sobre a Arte Brasileira*, Museu Afro Brasil, SP, Brasil.

*Desidentidade: Arte Brasileira Contemporânea no Acervo do MAM*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

*Manobras Radicais*, Centro Cultural Banco do Brasil, SP, Brasil.

*Copa da Cultura*, St. Elisabeth Kirche, Casa da Cultura do Mundo, Berlin, Alemanha.

*Brazilianart*, Fundação Bienal de São Paulo, SP, Brasil.

**2007**

*80/90 Modernos Pós Modernos etc.* Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP, Brasil.

*Intimidades - Jogos Perigosos*, Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, Brasil.

**2008**

*MAM 60*, OCA, São Paulo, SP, Brasil.

*N. Múltiplos*, Galeria Murilo de Castro, Belo Horizonte, MG, Brasil.

*Com Que Roupa Eu Vou*, Casa Fiat de Cultura, Nova Lima, MG, Brasil.

*Panorama dos Panoramas*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

## **2009**

V Bienal Internacional de Arte Têxtil, Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina.

*Memorial Revisitado 20 anos*, Memorial da America Latina, São Paulo, SP, Brasil.

*Atenção: Estratégias para perceber a arte*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil.

## **PRÊMIOS:**

Prêmio Aquisição, 11º Salão Nacional de Artes Plásticas (Funarte, Rio de Janeiro, 1989).

Prêmio Refrescos Ipiranga, 15º Salão de Arte de Ribeirão Preto (Casa da Cultura, Ribeirão Preto, 1990).

Grande Prêmio Embratel, Panorama de Arte Brasileira 1997 (museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997).